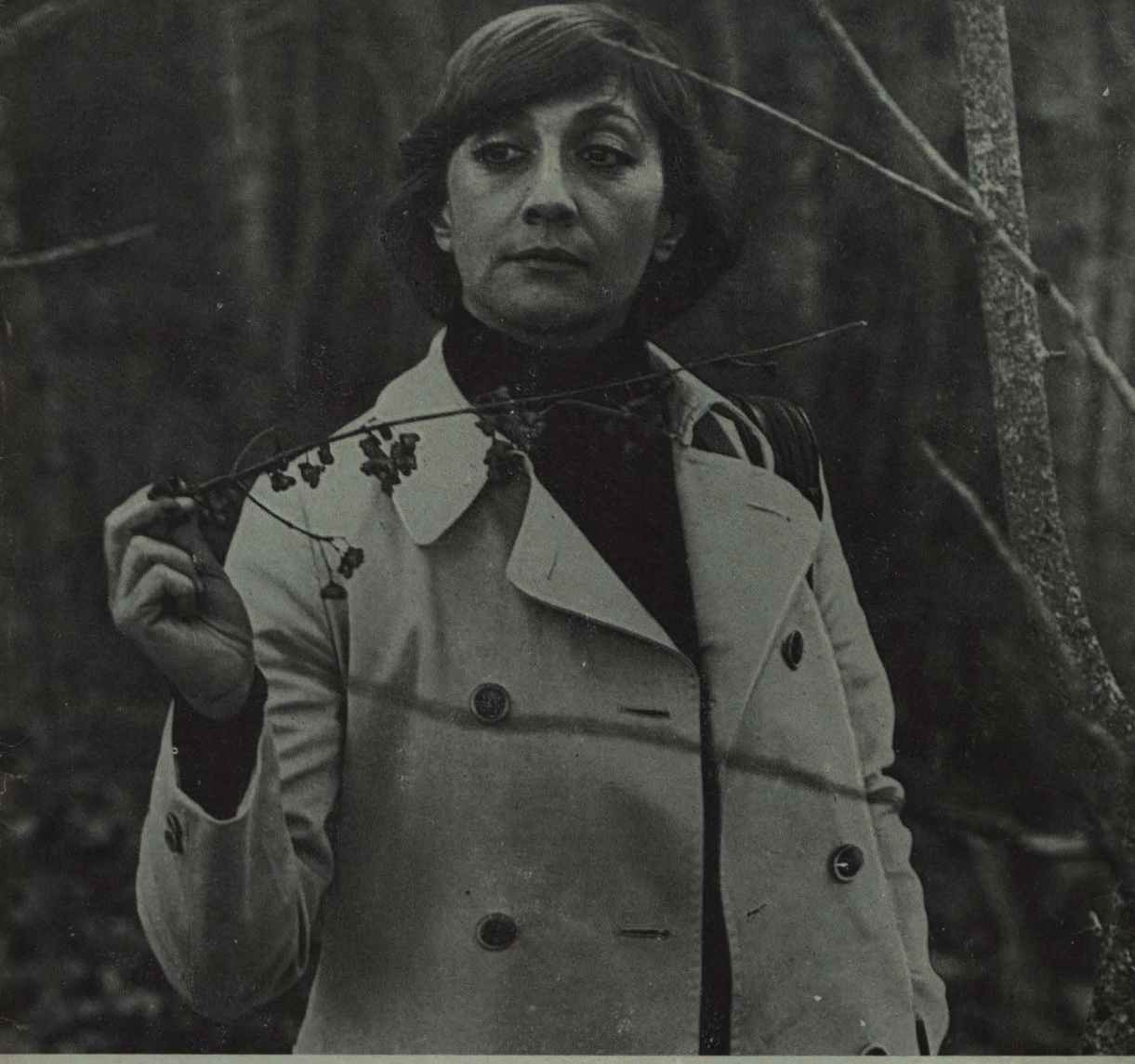


Искусство КИНО

11 1978

Искусство кино

1978
11

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия

БАСКАКОВ В. Е.
БЕЛЯЕВ И. К.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректор Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Софико Чиаурели в фильме «Несколько интервью по личным вопросам»
(постановка Л. Гогоберидзе, «Грузия-фильм»)

На 2-й стр. обложки
Мария Кленская в фильме
«Цену смерти спроси у мертвых»
(постановка К. Кийска, «Таллин-фильм»)

На 4-й стр. обложки
кадр из фильма «Любовь и ярость»
(режиссеры Равиль Батыров, Жико Ристич, совместное производство киностудий «Узбекфильм» (СССР) и «Сутьеска-фильм» (СФРЮ)

Содержание

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева участникам и гостям V Международного кинофестиваля в Ташкенте

Отклики на приветствие Леонида Ильича Брежнева
4

Рауль Коррейя Мендиш, Мохаммед Вали Латифи, Арун Кханна, Нивен Роу, Клаудио Сапеаин, Абдельрезак Ганэм, Равиль Батыров, Филип Боноски, Тесфайе Гессесе — Высокий долг мастеров кино

Современность и экран
23

Георгий Кулагин — Человек на работе
39

Ю. Богомолов — Грузинское кино: отношение к действительности

Новые фильмы
57

М. Шевелев — К Северному полюсу
63

И. Вишневская — Инкогнито из Сорочинец
77

Е. Стишова — Частный случай

Дискуссии
86

П. Михалков — Неоконченный разговор о слагаемых стиля...

Из творческого опыта
101

И. Смоктуновский — Мой режиссер Ромм

Наши юбиляры
116

Руфина Нифонтова — Монолог о Григории Львовиче Рошале
117

Марк Донской — Верность теме

Теория и история
120

Л. Козлов — О жанровых общностях и особенностях

Издано о кинематографе
136

Е. Левин — Современность истории

Памяти товарища
145

В. Ждан — Н. А. Лебедев

За рубежом
150

М. Туровская — Фердинанд и другие

Сценарий
163

Э. Брагинский — Суета сует
192

Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Greeting of the General Secretary of the Central Commitee of the CPSU, the Chairman of the Supreme Soviet of the USSR Leonid Ilyich Breznev to the Participants and Guests of the VInternational Film Festival in Tashkent (p. 3).

The Responses on the Greeting of Leonid Ilyich Breznev

Raul Correia Mendes (Angola), Mohammed Vali Latifi (Afganistan), Arun Khanna (India), Neven Rowe (New Zeland), Claudio Sapiain (Patriotic Forces of Chili), Abdelrazak Ganem (Syria), Ravyl Batyrov (USSR), Phillip Bonosky (USA), Tesfaye Gessese (Ethiopia). The High Duty of Cineasts (p. 4).

The Time and the Screen

Georgy Kulagin Man at Work (p. 23).
This article written by the senior scientific worker of the Leningrad Financial-Economical Institute opens the discussion of «the industrial film» today.

Youry Bogomolov The Georgian Cinema: Relation to the Reality (p. 39).
On the material of the films made in the recent few years critic analyses the connections of the Georgian cinema with the reality.

New Films

Mihail Shevelev To the North Pole (p. 57).
Review of the film «To the Height of the Planet» («Centrnauchfilm», 1977).

Inna Vishnevskaya Incognito from Sorochincy (p. 63).
Review of the films «Marriage» («Lenfilm», 1977), «Incognito from Petersburg» («Mosfilm», 1977) and «The Nose» («The Screen», 1977).

Elena Stishova Particular Case (p. 77).
Review of the film «An Alien» («Lenfilm», 1978).

Discussions

Nikita Mikhalkov The Unfinished Talk about the Items of Style (p. 86).
Article continues the discussion of style in the modern cinema.

From the Artistic Experience

Innokenty Smoktunovsky My Director Romm (p. 101).
Article from the book prepared by the publishing house «Iskusstvo».

Jubilee

Rufina Nifontova The Monologue about Grigory Lvovich Roshal (p. 116).
Article is devoted to the 80th anniversary of the prominent Soviet director Grigory Roshal.

Mark Donskoy The Faithfulness to the Theme (p. 117).
Article is devoted to the 75th anniversary of the well-known director Vera Stroeva.

Theory and History

Leonid Kozlov About the Common and Specific Features of the Genres (p. 120).
Article analyses the historical and cultural conditionality of the most stable and popular genres of cinema.

Published on Cinema

Efim Levin Topicality of History (p. 136).
Review of the collective discussion of the second and third volumes of «The History of the Soviet Cinema».

In Memoriam

Vitaly Zdan Nikolay Lebedev (p. 145).
Article is devoted to the memory of one of the founders of the Soviet film criticism.

Abroad

Maja Turovskaia Ferdinand and Others (p. 150)
Critic writes about the Week of the Films of the German Federal Republic in Moscow.

Script

Emil Braginsky Vanity of Vanities (p. 163).

Filmography (p. 192).

© Журнал «Искусство кино», 1978

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 152-02-72.
Сдано в набор 23.08.78.
Подп. к печати 17.10.78 А-12092
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12, усл. п. л. 14,
уч.-изд. л. 18,3.
Тираж 56000 экз. Заказ 2040
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева участникам и гостям V Международного кинофестиваля в Ташкенте

Сердечно приветствую участников и гостей V Международного кинофестиваля в Ташкенте.

Проведение ташкентских фестивалей стало доброй и плодотворной традицией. Широко известно, что встречи мастеров кино трех континентов проходят в атмосфере дружбы и творческого сотрудничества. Они отвечают задачам упрочения мира и безопасности на планете, социального и культурного развития народов, борьбы за национальную независимость и демократию, служат укреплению связей между деятелями прогрессивного искусства Азии, Африки и Латинской Америки, между кинематографистами всех стран мира.

Наша страна, отметившая в минувшем году 60-летие Великого Октября, неизменно следует принципам ленинской национальной политики, открывшей путь к подлинному равенству всех наций и народностей. Эти принципы нашли законодательное закрепление в новой Конституции СССР. Мы твердо стоим на позициях поддержки народов, выступающих против национального угнетения, за право самим распоряжаться своей судьбой.

Искусство экрана призвано способствовать разрешению актуальных проблем современности. Оно может стать важным фактором упрочения доверия и взаимопонимания между народами и государствами. И потому так велика ответственность за свое дело и свое слово мастеров кино.

От души желаю, дорогие друзья, чтобы ваша встреча в столице Советского Узбекистана прошла успешно, содействовала созданию произведений, несущих высокие жизнеутверждающие идеалы. Больших вам творческих свершений.

Л. БРЕЖНЕВ

Высокий долг мастеров кино

Отклики на приветствие Леонида Ильича Брежнева

Приветствие руководителя Коммунистической партии Советского Союза и Советского государства Леонида Ильича Брежнева V МКФ в Ташкенте, оглашенное во Дворце искусств на церемонии торжественного открытия Ташкентского кинофестиваля, с огромным вниманием и воодушевлением было встречено его многочисленными участниками и гостями, представлявшими передовой кинематограф Азии, Африки и Латинской Америки. На кинематографистов, солидарных с благородным девизом ташкентского кинофорума «За мир, социальный прогресс и свободу народов!», неизгладимое впечатление произвели глубокие мысли, заключенные в приветствии, в котором искусство экрана оценивается как фактор, способный оказать воздействие на процесс дальнейшего укрепления доверия и взаимопонимания между народами и государствами. Сердечный тон приветствия и его содержание определили и праздничную, дружественную атмосферу, и плодотворную политическую направленность, и большой успех Ташкентского фестиваля нынешнего года, ставшего значительным событием в культурной и общественной жизни мира.

Сегодня мы начинаем публикацию откликов участников и гостей кинофорума в Ташкенте на приветствие Леонида Ильича Брежнева.

Рауль Коррейя Мендиш,

режиссер (Ангола)

Девиз Ташкентского международного кинофестиваля «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» находит свое реальное воплощение на фестивальном экране, где преобладают фильмы, посвященные борьбе народов развивающихся стран за подлинную независимость и социальную справедливость; идеям этого девиза отвечает и сама атмосфера кинофорума в Ташкенте, сближающая деятелей передового киноискусства трех континентов.

На плодотворность традиции ташкентских встреч обратил внимание Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев. Обращаясь к участникам и гостям V МКФ в Ташкенте, он подчеркнул, что эти встречи «отвечают задачам упрочения мира и безопасности на планете, социального и культурного развития народов, борьбы за национальную независимость и демократию, служат укреплению связей между деятелями прогрессивного искусства Азии, Африки и Латинской Америки, между кинематографистами всех стран мира».

Уверен, что эти пламенные и яркие строки найдут живейший отклик в сердцах всех прогрессивных кинематографистов мира. С особым волнением они будут встречены на моей родине.

Ангольский кинематограф еще очень молод, но с первых своих самостоятельных шагов он служит делу решения политических и общественных задач, отвечающих главным целям нашей страны, избравшей путь социалистического развития. Среди этих задач одной из главных по степени важности является распространение идей социализма и социального прогресса, а также — знаний и культуры среди широких масс населения, которое в большинстве своем пока остается неграмотным. Вот почему мы начали развитие нашей национальной кинематографии с кинопублицистики и документального кино, доступного массовому зрителю.

Созданию игровых фильмов в Анголе еще мешает отсутствие собственых кадров профессиональных кинематографистов и некоторые другие трудности, которые, однако, постепенно преодолеваются. Так что, думаю, на следующем фестивале в Ташкенте мы сможем показать и наши первые художественные картины.

Для нас, работников молодого кино, международный форум кинематографистов в столице Советского Узбекистана— это и школа профессионального мастерства, и источник новых идей, вдохновляющих наше творчество, и возможность личных контактов со своими единомышленниками из разных стран мира, и, наконец, самое важное — знакомство с мировым революционным процессом и его отражением в искусстве кино Азии, Африки и Латинской Америки.

Уверен, что Ташкентский фестиваль столь же важен и для деятелей кинематографа других развивающихся государств, которые приезжают в Советский Союз с вполне обоснованной уверенностью встретить полное понимание и дружескую поддержку. Гости и участники V МКФ в Ташкенте уже в первый день фестиваля снова убедились, слушая слова мудрого приветствия товарища Л. И. Брежнева, насколько горячо и искренне заинтересован Советский Союз в дальнейшем развитии отношений дружбы и сотрудничества с молодыми развивающимися государствами. «Мы твердо стоим, — говорится в послании главы Советского государства и Коммунистической партии, — на позициях поддержки народов, выступающих против национального угнетения, за право самим распоряжаться своей судьбой». Все мы, участники фестиваля, были до глубины души взволнованы сердечностью и искренностью этих слов, вдохновляющих прогрессивных художников многих стран мира на новые усилия в их нелегкой, но необходимой и благородной работе.

Сознавая великую силу кино, всякий честный и патриотически мыслящий художник обязан использовать эту силу в интересах защиты гуманизма и дальнейших завоеваний социального прогресса. При этом его гражданская позиция должна быть твердой и недвусмысленной. Сложность современной международной обстановки обязывает всех передовых деятелей культуры создавать искусство высокой политической и социальной активности. На наших глазах африканский континент становится сегодня ареной самой ожесточенной борьбы с мировым империализмом и неоколониализмом. Предательская позиция нынешнего пекинского руководства, на словах ратующего за победу освободительной борьбы африканских народов, а на деле пошедшего на преступный сговор с империалистической реакцией, стремящегося всеми средствами подавить эту борьбу, делает ситуацию еще более сложной. Тяжелые последствия проимпериалистического курса Пекина уже ощутили на себе некоторые народы Африки. В этих условиях от прогрессивных кинематографистов требуется особая бдительность и активность в деле защиты и утверждения нашей правды, наших благородных целей.

Моей следующей работой бу-

дет документальный фильм, посвященный событиям 1977 года, когда мятежники-контрреволюционеры безуспешно попытались выступить против законного правительства Анголы, отнять у нашего народа его революционные завоевания. Мятеж провалился, но я хотел бы подчеркнуть в своей картине необходимость для народа Анголы всегда быть готовым к отражению атак как внутренних, так и внешних врагов нашей революции.

Нам, молодым ангольским кинематографистам, лишь недавно сменившим винтовку на операторскую камеру, еще многому надо учиться, чтобы продвинуть вперед развитие нашего киноискусства, призванного служить революционному народу, строящему новую жизнь. На этом пути нас вдохновляет пример и братская поддержка друзей из Советского Союза, всех прогрессивных сил в мире.

Мохаммед Вали Латифи,

режиссер (Афганистан)

Вот уже десять лет Ташкентский международный кинофестиваль последовательно верен своему девизу, зовущему к борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов. Приветствие, с которым обратился к гостям и участникам фестиваля этого года Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев, придает ташкентскому смотру особое значение; оно еще раз подтвердило, что у Советского Союза на международной арене нет более важных внешнеполитических целей, чем упрочение мира и безопасности, укрепление интернациональной солидарности, братская поддержка народов, борющихся против империалистического гнета и неоколониализма, за право самим распоряжаться своей судьбой. Обретение подлинной независимости — жизненно важная проблема развивающихся стран, народов, которые только недавно завоевали политическую самостоятельность или продолжают за нее бороться.

Восемь лет назад я окончил ВГИК. Учился в мастерской Михаила Ромма, большого художника и замечательного человека. ВГИК очень многое дал мне — не только как школа профессии, но и как школа жизни. Сейчас, на Ташкентском фестивале, я ощутил, что продолжаю учиться. Многие фильмы, представленные на смотре, в том числе и из стран, с кинематографом которых мне ранее знакомиться не приходилось, оказались близки мне; среди них я хотел бы выделить боливийский «Чукиаго», сенегальский «Седдо», советские ленты «Паранджа» и «Любовь и ярость», сделанную в содружестве с югославскими коллегами.

Огромное впечатление производит кубинская картина режиссера Серхио Хираля «Ранчеадор». Какой могучий характер находится в центре этого произведения! Как ярко и страстно передан на экране накал борьбы двух непримиримых сил! Режиссер и исполнитель главной роли точно, правдиво показали, как в сознании раба вызревает готовность сражаться за свободу, как зажигается он праведной ненавистью к угнетателям. И когда в финале главный герой убивает своего врага, охотника за беглыми невольниками, это воспринимается как закономерный итог фильма, всей логики внутреннего развития образа. Мы видим человека, осознавшего свое человеческое достоинство, свое право на свободу. Но ведь отсюда и начинается путь к революции. Рассказать о пробуждении человека, о его пути в революцию — вот линия, которой мне хотелось бы следовать в искусстве.

В Ташкенте мне довелось побывать в этом году впервые. И мне доставляет большое удовлетворение находиться здесь в составе представительной делегации афганских кинематографистов, впервые участвующих в столь крупном и авторитетном международном киносмотре после победы революции в нашей стране. Уверен, что это чувство разделяют и мои товарищи — звукооператор Абдул Заким Халик и оператор Мохаммед Седик Аминзай. Сегодня деятели кино Демократической Республики Афганистан полны энтузиазма, горячего желания участвовать в развитии и углублении нашей революции.

Революция — это слово непременно надо писать с заглавной буквы! Революция принесла счастье и надежды на будущее нашему народу. Ныне Афганистан свободно трудится, свободно строит новую жизнь, наши люди свободно размышляют о перспективах развития своей страны — и все, что делается сегодня в Афганистане, делается для народа, именем народа. По-революционному, творчески.

В заключение хочу еще раз подчеркнуть: сердечное, волнующее приветствие руководителя Коммунистической партии Советского Союза и главы Советского государства стало огромным событием фестиваля, оно нашло самый горячий отклик в сердцах кинематографистов — посланцев искусства трех континентов. «Искусство экрана, — писал в своем приветствии Леонид Брежнев, —

призвано способствовать решению актуальных проблем современности. Оно может стать важным фактором упрочения доверия и взаимопонимания между народами и государствами. И потому так велика ответственность за свое дело и свое слово мастеров кино». Сегодня мы, кинематографисты молодой Демократической Республики Афганистан, по-особому воспринимаем эти слова, чувствуя свою исключительную ответственность перед обществом в условиях победившей революции.

Ведь мы не просто профессионалы, участвующие в кинопроизводстве. Мы чувствуем себя на передовой линии борьбы за цели, стоящие перед нашим народом.

Кино, как художественное творчество, призванное служить решению общественных проблем, неотделимо от политики. Поэтому каждый патриотически мыслящий режиссер, деятель кино обязан в первую очередь ощущать себя гражданином, политиком, активным и сознательным членом общества. Именно такие чувства и мысли владеют нами сегодня: мы знаем, что наша работа нужна стране, что от ее результатов тоже зависит сегодняшний день и будущее демократического Афганистана.

Для Афганистана одной из самых болезненных социальных проблем в прошлом была безработица. Мне не нужно далеко ходить за примерами: я сам не имел работы целых восемь лет. Восемь лет!.. А уже на третий день после победы нашей революции мне предложили работать. Тогда я начал писать сценарий, на который меня вдохновили революционные события, происшедшие в Афганистане весной нынешнего года. Сейчас я уже снимаю фильм по этому материалу с символичным названием «Когда свет побеждает тьму». Работы по-настоящему интересной, творческой очень много, все мы трудимся почти без отдыха с утра до ночи, сознавая, какое это великое счастье — трудиться для дела Революции.

Арун Кханна,

критик (Индия)

В Ташкент я приехал впервые, но у меня такое впечатление, что я среди старых друзей, сердечных, заинтересованных, внимательных и умных. Среди тех, кого, как и меня, заботят судьбы нашего любимого искусства — кинематографа, кого, как и меня, радуют поиски и успехи молодого прогрессивного кино трех континентов планеты.

Как и всех участников фестиваля, меня глубоко взволновали яркие и убедительные слова приветствия, с которым обратился к гостям ташкентского киносмотра глава Советского государства Леонид Ильич Брежнев. Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР свидетельствует о том огромном внимании, которое уделяет правительство вашей страны киноискусству. О его важности и необходимости для народа говорил и великий Ленин, предвидевший будущее советского кино на самой заре его рождения. Глубоко закономерно, что на протяжении всей истории развития кинематографа Страны Советов правительство последовательно способствовало его расцвету, придавая огромное значение творчеству мастеров экрана, понимая, что подлинный прогресс невозможен без развития духовной культуры, искусства. Истинной заботой о художниках, сознанием важности их миссии на земле и продиктованы волнующие строки приветствия Леонида Ильича Брежнева; я счастлив, что оно обращено и ко мне, индийскому кинематографисту.

Ощущение долгого и близкого знакомства с Ташкентским фестивалем усиливается еще и тем, что среди моих друзей и коллег в Индии очень много счастливчиков, не раз бывавших на этом удивительном кинофоруме. Сколько восторженных рассказов довелось мне услышать дома, до поездки в Советский Союз: режиссеры, критики, продюсеры, государственные и общественные деятели — все они были единодушны в высокой оценке фестиваля, многие просили меня передать советским друзьям, коллегам из других стран, знакомым по Ташкенту, пожелания успехов, искренние слова привета.

Должен сказать, что фестиваль превзошел все мои ожидания и теперь к хору восторженных отзывов индийских кинематографистов о кинофорумах в Ташкенте присоединится и мой голос.

Что же показалось мне наиболее примечательным, наиболее значительным здесь, в столице Советского Узбекистана? Прежде всего — люди. Те, кто встречает нас повсюду: в кинотеатрах, на заводах, в колхозах. Л ю д и создают ту удивительную атмосферу гостеприимства, благожелательности, искренности, дружбы, которая, безусловно, выделят ташкентский киносмотр и делает его уникальным. Это подлинно н а р о д н ы й праздник искусства, обращенного к народу, творимого для народа, ради его блага, ради прогресса и мира на земле. Естественно поэтому, что кинофестивалю в Ташкенте чужд меркантильный дух коммерческих сделок, рекламной

шумихи, скандальных сенсаций, без которого нельзя себе представить многие западные киносмотры.

Главная черта ташкентского киносмотра — его гуманистическая направленность — обусловлена самим девизом фестиваля, благородством его целей и задач. Встречи в Ташкенте задуманы и организованы так, чтобы дать возможность художникам, приехавшим из самых разных уголков планеты, разделенных тысячами километров, узнать, понять и полюбить друг друга. Ташкент сближает, сплачивает людей. Что может быть достойнее этой высокой миссии!

Чрезвычайно порадовал меня и тот горячий прием, который был оказан в узбекской столице индийским фильмам. Я и раньше знал о большом интересе советских зрителей к нашему кинематографу, но и тут реальность превзошла мои ожидания.

Успех индийских фильмов на экранах Ташкента, огромная популярность индийских актеров и режиссеров — еще одно свидетельство дружеских чувств, которые советский народ питает к народу Индии, стремления как можно больше узнать о жизни страны, о ее прошлом и настоящем, о ее многовековой национальной культуре, о проблемах и надеждах сегодняшнего дня. На нас, членов делегации — а на этот фестиваль приехало очень много индийских кинематографистов, — советские люди смотрят как на посланцев великого дружественного народа, и это, конечно же, вселяет в нас чувство гордости. Но одновременно и заставляет с еще большей ответственностью относиться к своему искусству, к тому, что мы делаем. И нам кажется закономерным успех на фестивале таких глубоких социальных произведений индийского национального кино, как «Роль» Бенегала, «Го-дхули» Карнада и Каранта, «Книга жизни» Гульзара. Эти картины отражают существеннейшие черты народной жизни, вскрывают особенности психологии героев, заставляют зрителей страдать и радоваться вместе с ними. Я уверен, что будущее нашего экрана принадлежит именно таким фильмам, укрепляющим позиции так называемого «параллельного кино» Индии. Ведь все больше становится сегодня зрителей, которые приходят в кинотеатры не только в поисках развлечения. Все больше режиссеров, стремящихся пробудить сознание своей аудитории, заставить ее всерьез задуматься над злободневными проблемами народной жизни. Вселяет надежду и тот факт, что правительство Индии постепенно расширяет границы своей помощи кинематографу, все более активно включается в финансирование кинопроизводства, учреждает специальные награды и премии деятелям кино.

Знаменательно, что фестиваль в Ташкенте продемонстрировал укрепление реалистических традиций социального кинематографа в разных странах Азии, Африки, Латинской Америки. Мне, например, понравилась турецкая картина «Красная косынка», поставленная по замечательной повести Чингиза Айтматова «Тополек мой в красной косынке». Сам факт обращения кинематографистов Турции к произведению современного киргизского писателя характеризует огромное уважение и интерес к великой многонациональной советской культуре за пределами Советского Союза.

Для индийского народа такой интерес традиционен, он растет с каждым годом. С большим успехом идут советские картины на экранах Индии, на фестивалях в Дели, Бомбее, Мадрасе, прекрасно проходят Недели советского кино в разных городах страны. Из фильмов, наиболее полюбившихся индийским зрителям, назову прежде всего «Освобождение», «Балладу о солдате», «Летят журавли», «Дерсу Узала», «Спартак», «Табор уходит в небо». Киноиздания Индии, газеты и журналы, как правило, широко комментируют показ советских фильмов, знакомят читателей с режиссерами и актерами, которые участвовали в их создании. Все это отвечает духу дружбы и сотрудничества, который все более решительно утверждается сегодня на нашей планете. И художники, в частности — кинематографисты, играют здесь далеко не последнюю роль.

Нивен Роу,

актриса (Новая Зеландия)

Искусство может очень многое сделать для успеха борьбы за мир и прогресс на нашей планете. Вот почему столь важен смотр сил передового кинематографа в Ташкенте, значение которого подчеркнул в своем волнующем приветствии гостям и участникам ташкентского кинофорума Леонид Брежнев. Он отметил, что «проведение ташкентских фестивалей стало доброй и плодотворной традицией. Широко известно, что встречи мастеров кино трех континентов проходят в атмосфере дружбы и творческого сотрудничества. Они отвечают задачам упрочения мира и безопасности на планете, социального и культурного развития народов, борьбы за национальную независимость и демократию, служат укреплению связей

между деятелями прогрессивного искусства Азии, Африки и Латинской Америки, между кинематографистами всех стран мира».

Ташкентский кинофестиваль — огромное событие в моей жизни, в моей творческой биографии. Это первый мой приезд в Советский Союз, впервые я участвую в крупном международном киносмотре, и, кроме того, здесь, в Ташкенте, я представляю на зрительский суд первую свою киноработу (прежде я работала журналисткой на телевидении). Кроме того, участие в ташкентском форуме — это еще и дебют нашей кинематографии: здесь Новая Зеландия, как и Австралия, впервые представляет здесь свои картины.

Впечатления буквально захлестывают меня с того самого момента, как наш самолет приземлился в Москве. Когда я ступила на священные камни, которыми вымощена овеянная легендами Красная площадь, меня охватило необычайное волнение. Я пережила, казалось мне, счастливейшие минуты жизни.

И здесь, в столице Советского Узбекистана, меня не покидает чувство радостного удивления от встречи с новым для меня и прекрасным миром, с замечательными людьми, с интереснейшим кинематографом. Все гости фестиваля, я уверена, глубоко тронуты гостеприимством хозяев, доброжелательностью ташкентских зрителей, их огромным вниманием к киноискусству.

Все, кто приехал в Ташкент, горячо приветствуют атмосферу дружбы и взаимопонимания, которая царит на этом киносмотре. Такие встречи прогрессивных художников разных стран и континентов не просто полезны и желательны, они поистине необходимы, без них нельзя двигаться вперед в художественном постижении действительности, в попытке максимально приблизить свое творчество к нуждам и чаяниям миллионов. Благодаря экрану Ташкентского фестиваля, в ходе чрезвычайно интересных дискуссий и встреч с коллегами мы получаем ценнейший материал, представление о жизни людей в самых разных уголках земного шара, мы проникаемся к ним любовью, мы начинаем понимать их проблемы, нам становятся ближе их заботы. А это значит, что кинофестиваль в Ташкенте вносит свой весомый вклад в благороднейшее дело сближения народов.

Сегодня все честные люди земли должны ощущать свою особую ответственность за судьбы планеты. Ведь обстановка в мире сложна и противоречива. Правительства некоторых стран пытаются ввергнуть человечество в пучину новой «холодной войны», не всюду еще пали кровавые диктаторские режимы, политика ряда государств направлена на сознательное разжигание ненависти и национальной вражды, реакционные силы стремятся внести раскол в движение сторонников мира, демократии, прогресса. В частности, нас не может не тревожить великодержавная, шовинистическая, экспансионистская политика и ярый антисоветизм китайского руководства, угроза международной безопасности, которую таит в себе безответственный курс Пекина.

Прогрессивных деятелей культуры всех континентов не может не возмущать и внутренний курс маоистов, который привел к чудовищным расправам над художниками, писателями, музыкантами, кинематографистами в годы «культурной революции», к полной изоляции китайского народа от подлинных достижений мировой культуры. Вот уже в течение многих лет Китай отказывается от участия в большинстве международных кинофестивалей и выставок, от творческих встреч. Это — одно из проявлений величайшей трагедии китайского народа.

Находясь в вашей стране, я убеждаюсь, что Советское правительство уделяет поистине огромное внимание развитию искусства, заботе о творческом росте художников. Такая политика государства, направленная на развитие многонациональной культуры народов СССР, должна быть примером для других стран; она воспринимается как неотъемлемая черта советской действительности, как добрая с о в е т с к а я т р а д и ц и я. Эта традиция нашла свое отражение и в приветствии Леонида Брежнева гостям и участникам V Ташкентского кинофестиваля, в самом факте обращения к нам, кинематографистам, главы такого могучего государства.

Все мы, собравшиеся в день открытия смотра в зале Ташкентского Дворца искусств, слушая слова приветствия, испытали чувство глубочайшего волнения, радости, гордости и признательности.

Нас окрыляет доверие, надежда, которую возлагает Советское государство на деятелей искусства, на мастеров экрана.

Язык кино — это универсальный язык, понятный всем. Например, на фестивале в Ташкенте я, с одной стороны, смогла узнать об особенностях жизни в самых разных, далеких от моей родины странах, почувствовать неповторимость быта, национальных традиций, характеров, обычаев. А с другой стороны, фильмы, собранные в программе смотра, как и встречи с коллегами, приехавшими со всего света, дали мне возможность очень ясно увидеть то общее, что роднит всех людей планеты, что позволяет нам уважать, любить, понимать друг друга: гуманизм, стремление к добру, к миру, жажда справедливости, любовь к детям, к родному дому, к родной земле.

На фестивале в Ташкенте я со всей отчетливостью поняла, что достойны высокого звания прогрессивного художника только те кинематографисты, которые видят свою задачу в серьезном и реалистическом анализе проблем эпохи, в показе — без прикрас — повседневной жизни подлинных, «невыдуманных» людей с их подлинными, невыдуманными заботами. К сожалению, некоторые режиссеры, сводящие миссию экрана к легкому, бездумному развлечению, не желают уступать своих позиций. Они злоупотребляют изображением искусственных «роковых» страстей на фоне «отлакированных» пейзажей, их фильмы перенасыщены вставными музыкально-танцевальными номерами. Но, к счастью, здесь, в Ташкенте, фестивальную программу составляют не эти, далекие от действительности ленты. Правдой постижения жизни, острой социальной направленностью привлекают такие фильмы, как «Смерть на рассвете» (Перу), «Чукиаго» (Боливия, «Седдо» (Сенегал).

Сильнейшее впечатление произвели на меня советские фильмы «Освобождение» и «Солдаты свободы», которые нам показали во время фестиваля.

Суровость войны, героизм советских людей, триумф победы над фашизмом переданы с такой достоверностью, с таким художественным мастерством, что заставляют по-новому пережить и осмыслить историю. Эти эпические полотна совсем не похожи на те фальшивые военные фильмы, которые делают на Западе.

Понравилась мне и комедия, представленная кинематографистами Грузии — «Настоящий тбилисец и другие», снятая с юмором, тонко, с проникновением в психологию современной молодежи.

Вынуждена с горечью констатировать, что советские фильмы не частые гости на экранах Новой Зеландии, и я думаю, что такое положение надо решительно и быстро менять. Потому что новозеландцы хотят знать правду о жизни советских людей, знать ваше искусство, успехи которого весьма значительны. Все, что мне удалось посмотреть до сих пор из продукции советских студий, достойно самой высокой оценки. Например, фильмы Андрея Тарковского «Солярис» и «Андрей Рублев» понравились не только мне одной, они пользовались у нас в Новой Зеландии большим, широким успехом.

В кинематографической ситуации в нашей стране наметились за последнее время некоторые положительные сдвиги. Мы — страна англоязычной культуры, и поэтому особое предпочтение, помня о собственной выгоде, наш прокат традиционно отдавал американским фильмам. Собственный национальный кинематограф долгое время находился в забвении: за 14 лет в Новой Зеландии не было снято ни одного художественного фильма.

Картина, которую мы привезли в Ташкент, — первая лента после долгого молчания, пробившая путь другим. Триумфальный успех «Спящих собак» привлек внимание общественности и государственных органов и дал возможность новозеландским кинематографистам снять за эти два года еще четыре фильма, чему способствовало создание специальной государственной комиссии по вопросам кино. Успех нашего фильма особенно радостен потому, что это работа остросоциальная, не коммерческая, не развлекательная, а посвященная анализу сложных явлений современной действительности. Режиссер Дональдсон до этого работал на телевидении, «Спящие собаки» — его кинодебют.

Герой нашей картины — мягкий бездеятельный человек, интеллигентный, начисто лишенный таких черт характера, как решительность, активность, умение сделать свой выбор и довести дело до конца. Он из тех, кого принято называть «аутсайдерами», он ищет лишь покоя и уединения и сперва находит его на заброшенном пустынном острове, вдали, как ему кажется, от треволнений и проблем действительности. Но это только иллюзия. Волею обстоятельств наш Том оказывается втянутым в политическую борьбу и погибает как герой, сражаясь за подлинные гуманистические ценности, за человеческое достоинство, за право распоряжаться своей судьбой.

Вывод авторов фильма кажется мне глубоко актуальным и правильным: человек не может стоять в стороне от того, что происходит вокруг него, каждый должен сделать свой выбор, отстаивая свои позиции, свои идеалы, и бороться до конца.

От личности зависит судьба общества, и люди начинают это понимать; их гражданское сознание пробуждается, и они занимают свое место в рядах защитников прогресса, справедливости, демократии.

Об этом наш фильм. Я играю в нем жену главного героя, которая поняла все значительно раньше мужа, и это привело к разрыву, тяжелому для обоих. Надеюсь, что наша работа заставит многих зрителей на нашей родине задуматься, оглянуться на свою жизнь и пересмотреть свои взгляды.

Скоро я начинаю сниматься в новом фильме и, конечно, мечтала бы привезти его в Советский Союз.

Девиз Ташкентского кинофестиваля «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» полностью совпадает с тем, что я считаю для себя главным в своей жизни и в своей работе. И поэтому я надеюсь вновь побывать в Ташкенте на замечательном смотре прогрессивного киноискусства.

Клаудио Сапеаин,

режиссер (Патриотические силы Чили)

Создание социальных, остро современных фильмов — вот цель, к которой стремятся сегодня все честные кинематографисты планеты. Именно к этому призывает в своем приветствии гостям и участникам V кинофестиваля в Ташкенте Леонид Ильич Брежнев, человек, с именем которого в сознании каждого связана героическая борьба за демократию и социализм, за мир и свободу народов.

Сам факт обращения главы великого государства к деятелям культуры — факт, ставший доброй традицией в Стране Советов, — демонстрирует всему миру постоянную заботу партии и Советского правительства о художниках, об искусстве, о кино, столь необходимом народу.

Такая забота, такое внимание окрыляют, дают стимул для творчества, уверенность в том, что твою работу ценят по достоинству.

Но это, одновременно, и повышает степень нашей ответственности перед обществом, перед зрителями.

Глубоко справедливы строки приветствия Леонида Брежнева: «Искусство экрана призвано способствовать разрешению актуальных проблем современности. Оно может стать важным фактором упрочения доверия и взаимопонимания между народами и государствами. И потому так велика ответственность за свое дело и свое слово мастеров кино».

Я счастлив, что снова побывал в Ташкенте, на кинофестивале, который считаю самым значительным и интересным для нас, художников, представляющих молодой, пробуждающийся и борющийся кинематограф.

Встречи в Москве, Карловых Варах, здесь, в столице Советского Узбекистана нам особенно необходимы. После каждого из этих фестивалей расширяются наши представления о том, чем живут, как борются сегодня народы Азии, Африки и Латинской Америки. Каждый такой киносмотр превращается в подлинный форум сторонников мира, демократии, национальной независимости, свободы и прогресса. На это ориентирует девиз Ташкентского фестиваля, которому в полной мере отвечает деятельность его организаторов, его гостеприимных хозяев, его гостей и участников.

Ташкент — это щедрая, прекрасная земля, которая на время фестиваля становится родным домом для представителей огромной и многонациональной семьи прогрессивных мастеров экрана. Здесь мы встречаемся с коллегами — единомышленниками, и десять фестивальных дней не умолкают разговоры, обсуждения, дискуссии, споры не только об искусстве — о том, что волнует нас всех: о политике, о судьбах молодых независимых государств, о борьбе народов за мир и свободу, против сил реакции и империализма, против марионеточных режимов. Конечно же, мы обсуждаем здесь роль и задачи художника в современном сложном мире.

В яркую демонстрацию интернациональной дружбы вылился проведенный в рамках V Ташкентского фестиваля митинг солидарности с борющимся народом Чили. Мы, чилийцы, вынужденные жить в самых разных уголках земли, вдали от родного дома, вдали друг от друга, были глубоко взволнованы мощью того единого порыва, который объединил представителей многих национальностей в их готовности всеми силами поддержать борьбу чилийских патриотов против фашистской хунты, за торжество справедливости и демократии в нашей стране.

Глубоко символично, что именно здесь, на советской земле, мы, чилийские эмигранты, разбросанные по свету, чувствуем себя сплоченными и сильными; горячая солидарность великого советского народа, искренняя поддержка Советского правительства умножают наши силы, придают нам уверенность в грядущей победе нашего правого дела.

Помощь СССР чилийским патриотам — реальна и конкретна, ее действенность ощутил каждый из нас. Шесть программ передает на Чили советское радио, и сегодня для чилийского народа это — единственная возможность узнать правду о событиях в мире. Я всегда буду помнить, как сразу же после фашистского переворота мы бегали тайком на конспиративные квартиры и ловили программу «Слушай, Чили!» — это был голос Москвы, голос свободы.

В те волнующие мгновения наши сердца переполняло чувство благодарности и любви к советскому народу, готовность выстоять и победить в борьбе с тиранией. Фашистская хунта пытается заглушить этот голос правды, она использует сверхсовременное оборудование по глушению передач, она постоянно подвергает репрессиям тех, кто слушает Москву. Но недавно во время одного из полицейских налетов на рабочий район Сантьяго было обнаружено, что программы советского радио слушают во всех без исключения домах. Правительство бессильно сломить волю народа, задушить его стремление к правде, к свободе и справедливости.

Решительно и гневно настроены сегодня народные массы в Чили, все более бесстрашно и сплоченно вступают они в борь-

бу с хунтой Пиночета. С нашей Родины приходят сообщения о нарастании движения протеста, о забастовках, в которых участвуют самые различные слои населения: рабочие, студенты, духовенство. Группы сопротивления режиму фашистской хунты действуют повсюду, и мы уверены в победе чилийского народа. Ведь с нами — все передовые люди планеты.

К сожалению, в их действия во имя прогресса и демократии постоянно пытается внести раскол пекинское руководство. Нынешняя политика Пекина, как внутри страны, так и на международной арене, не может не вызвать резкого осуждения всех, кому дороги идеалы мира и свободы. Экспансионистский курс китайских лидеров, забвение ими принципов солидарности с народами, борющимися за свою национальную независимость, естественно привели Китай в лагерь мировой реакции. Как еще можно расценить тот факт, что китайское правительство предоставляет крупные займы кровавому режиму Пиночета, помогает неоколониалистам в Африке?!

Мы, чилийские патриоты, отдаем себе ясный отчет в том, что антисоциалистическая, крайне реакционная позиция китайского руководства отнюдь не выражает взгляды китайского народа, что сегодняшняя политика Китая далека от подлинных интересов китайских трудящихся. Поэтому наши дружеские чувства к народу этой страны остаются неизменными, и мы верим, что придет час, когда вновь восторжествуют его правда и его революционные идеалы.

Цели и задачи народов в разных частях света очень близки, их объединяет вера в гуманизм, стремление к миру, демократии и социальной справедливости.

Об этом красноречиво свидетельствует и ташкентский фестивальный экран, те фильмы, которые мы посмотрели в узбекской столице в этом году.

Чилийский кинематограф, несмотря на переживаемые нами тяжелые трудности, тоже не стоит на месте, он все более последовательно выражает мысли и чаяния нашего народа. Миллион чилийцев находится сегодня в изгнании, а те, кто живет на родине, подвергаются жесточайшим репрессиям фашистской хунты. Но и внутри страны, и за ее пределами ширится движение протеста, зарождается новый революционный подъем народных масс. В этих условиях главной задачей боевого кино Патриотических сил Чили является страстный призыв к борьбе и отражение этой борьбы. Такие цели и ставят перед собой чилийские кинематографисты, вынужденные работать вдали от родной земли.

Важнейший исторический этап в развитии национального киноискусства Чили связан с приходом в кино в 60-е годы молодого поколения прогрессивных художников, таких, как Эльвио Сото, Мигель Литтин, стремящихся делать фильмы о народе и для народа. Их искусство достигло расцвета в годы, когда у власти стояло правительство Народного единства, когда в стране торжествовала демократия.

После фашистского переворота многие талантливые кинематографисты вынуждены были эмигрировать, некоторые погибли, среди них — Уго Аррайя. Но, как вы знаете, кинематограф Чили жив, его не смогли убить. Наоборот, рожденное подъемом национального самосознания и революционного протеста, кино сегодняшнего дня все более активно, все более яростно борется с реакцией, все более решительно выступает от имени патриотов своей страны.

И если мы сложим все сделанное нашими художниками в годы Народного единства с тем, что удалось снять чилийским кинематографистам во время их вынужденного изгнания, то мы, я уверен, получим обширный, ценнейший материал для строительства новой революционной культуры свободного народа Чили в будущем.

Нынешний этап развития чилийского кино начался с создания фильмов, опиравшихся на документальный материал, снятый во время фашистского переворота и звучащий как гневное обвинение хунте, как приговор диктаторам. Мы понимаем, что сегодня этого уже недостаточно, сейчас зрители ждут от экрана глубокого и всестороннего осмысления сложных и разнообразных проблем, характеризующих наше время, политическую ситуацию в стране, положение эмигрантов и жизнь тех, кто остался в Чили.

Первая моя картина, сделанная в Швеции, куда я уехал после переворота, была документальной лентой, снятой по горячим следам трагических для нашего народа событий, и называлась она «Песня не умирает, генералы!» А в этом году я привез на фестиваль в Ташкент художественный телевизионный фильм «Чужие», который поднимает чрезвычайно актуальные для сотен тысяч чилийских изгнанников проблемы. Он рассказывает о девушке-чилийке, которая живет в Швеции и испытывает всю горечь вынужденной эмиграции, разлуки с Родиной, одиночества. Ее окружают люди, с образом мыслей которых она не может примириться. Она всюду видит разобщенность, враждебность, непонимание, жестокость. Комфортом, респектабельностью, внешним благополучием невозможно скрыть душевную пустоту, отсутствие подлинной культуры и человечности.

Я сам живу в Швеции, мне хорошо знакома шведская действительность, и чувства моей

героини — это мои чувства. Героиня моей картины берет на себя заботу о трех престарелых шведах; она — единственная, кто ухаживает за стариками: общество, на которое они работали всю жизнь, выбросило их, как выбрасывают ненужную, отслужившую свой век вещь. Но не только они видят опору в «чужестранке», моя героиня тоже находит среди своих подопечных единственного друга, того, кто ее до конца понимает. Это старый рабочий; его играет очень хороший шведский актер Джорджио Лин. Финалу фильма я придаю реальный политический смысл. Героиня получает через чилийских коммунистов письмо, из которого узнает о последних событиях в стране, о судьбе мужа, исчезнувшего сразу после переворота. Он в тюрьме, но недалек тот день, когда вместе с другими политическими заключенными он будет свободен, а чилийские эмигранты, разбросанные по всему миру, смогут вернуться на Родину.

Как и моя героиня, я верю, что так будет, надо только делать все, что в человеческих силах, чтобы приблизить нашу свободу. Главную роль в фильме «Чужие» играет известная чилийская актриса Вильма Гонсалес, работавшая до фашистского переворота в чилийском национальном театре, а теперь живущая в эмиграции.

Сейчас я вместе со своими товарищами завершаю работу еще над одной картиной. Это фильм о Викторе Хара, построенный на уникальном документальном материале. Мы задумали эту ленту не как плач по Хара, а как гимн мужественному человеку и певцу. Поэтому мы сознательно отобрали для нашей картины кадры, запечатлевшие Виктора Хара в моменты высочайшего взлета его творческой и гражданской биографии, в период триумфа, в лучшие дни его короткой жизни. На экране он будет все время весел, радостен, полон надежд и планов на будущее. Тем страшнее и непереносимей становится трагическая гибель героя, павшего от рук фашистских палачей. С этим эпизодом — как символ неумолимости исторического прогресса и преемственности героических традиций, как отрицание смерти певца-патриота—монтируется концерт памяти Виктора Хара, который состоялся в Лондоне и в котором принимали участие известнейшие исполнители революционной политической песни. Своим фильмом мы надеемся не только отдать дань любви замечательному борцу, но и вселить в людей надежду на скорую победу, призвать их к мужеству и сопротивлению тирании.

Растет отряд прогрессивных кинематографистов планеты, осознающих всю важность задач, стоящих сегодня перед искусством — могучим оружием правды и гуманизма. Подтверждение этому дает и V кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте, успех которого был в этом году особенно впечатляющим.

Абдельрезак Ганэм,

организатор проката (Сирия)

Атмосфера ташкентского киносмотра — это атмосфера дружбы и взаимного уважения. Она определяется задачами фестиваля, его благородным девизом; она выражает самую суть внешнеполитического курса Советского государства, неуклонно борющегося за мир, международное сотрудничество, прогресс и свободу всех народов земли.

Не случайно столь огромное значение придает ташкентским встречам кинематографистов трех континентов Советское правительство, глава государства Леонид Ильич Брежнев, который вновь обратился к гостям и участникам киносмотра в Ташкенте с сердечным и мудрым приветствием. Каждая его строка рождена огромной заботой Коммунистической партии и правительства Советского Союза об искусстве экрана, самом массовом, самом популярном и необходимом широчайшим народным массам в разных уголках планеты.

Проявляя постоянную заботу о судьбах советского кино, о путях его развития, Советское государство оказывает бескорыстную и самую разнообразную помощь и тем кинематографиям, которые делают лишь первые самостоятельные шаги. Все мы знаем, например, что очень многие участники и гости Ташкентского кинофестиваля — выпускники ВГИКа; недаром здесь, в рамках фестиваля, проводится традиционный День ВГИКа, на котором посланцы разных стран показывают свои фильмы, путь к которым начался в Москве, в стенах прославленного киноинститута под руководством замечательных советских мастеров. И в этой традиции Ташкентского фестиваля также проявляется одна из характернейших особенностей политики Советского Союза, оказывающего постоянную поддержку всем развивающимся странам трех континентов, всем народам, которые борются за национальную независимость и свободу.

Весь мир знает об этой огромной помощи, недаром с таким волнением и радостью было встречено приветствие Генерального секретаря

ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева, направленное гостям и участникам Ташкентского фестиваля, в котором подчеркивалось, что Советский Союз твердо стоит «на позициях поддержки народов, выступающих против национального угнетения, за право самим распоряжаться своей судьбой».

Эти слова главы великой державы еще раз подтверждают, что СССР и впредь будет решительно поддерживать силы, участвующие в борьбе за мир и национальное освобождение, против агрессии и тирании. И ни один разумный человек сегодня не может поверить злобным, клеветническим измышлениям реакционной буржуазной прессы, которая пытается опорочить великую роль советского народа в прогрессивном преобразовании нашей планеты.

В этой связи нас глубоко возмущает предательский курс китайского руководства, которое стремится внести раскол в международное революционное движение, очернить Страну Советов. Ложь и клевета пекинской пропаганды не заглушат голоса правды; ведь народы нельзя обмануть, и миллионы борцов за национальную независимость хорошо знают, к т о их подлинные друзья. Нам горько сознавать, что политика китайских лидеров привела Китай в лагерь врагов социализма и прогресса, врагов мира на земле.

В Советский Союз я каждый раз приезжаю как в свой родной дом, ведь в Москве я получил образование. Горжусь тем, что могу считаться ветераном и Московского, и Ташкентского кинофестивалей, поскольку не пропустил ни одного из них!

Все неповторимо на этих крупных международных кинофорумах, но главное, совершенно уникальна сама атмосфера, которая всегда царит на встречах кинематографистов в Москве и Ташкенте.

Главное, чем живет великая Страна Советов, ее партия, ее народ, находит убедительное и яркое воплощение на экране. Меня это радует не просто как зрителя или кинематографиста; в достижениях советского киноискусства я вижу основу сильного воспитательного, эстетического воздействия, которое оказывает сегодня ваш кинематограф на зрителей моей страны. Популярность ваших картин растет год от года; это дает нам возможность все шире знакомить народ Сирии с достижениями Советского Союза, с жизнью вашей страны. В прошлом году мы показали в кинотеатрах 42 советских фильма. И наша аудитория высоко оценила такие ленты, как «Блокада», «А зори здесь тихие...», «Подранки», «Черное солнце». Кроме того, у нас в стране с огромным успехом прошел фестиваль советского кино, посвященный 60-летию Великого Октября; в его программу было включено около двадцати игровых фильмов. Фестиваль торжественно открылся картиной «Ленин в Октябре»; очень тепло приняли наши зрители ленты, созданные на разных студиях страны: «Табор уходит в небо», «Пламя», «Даурия», «Дума о Ковпаке». К этому следует добавить, что сирийские граждане имеют возможность смотреть советские фильмы не только в кинозалах, но и дома, по телевидению, ведь из 160 часов демонстрации мировой кинопродукции на телеэкране, советскому кино отведено 60 часов!

Сейчас, например, масштабная эпопея Юрия Озерова «Освобождение», прошедшая в Сирии с необычайным успехом, вновь вернулась к зрителям, но уже на маленький экран — как тринадцатисерийный телефильм. Скоро зрители увидят «Легенду о Тиле». Мы покупаем много советских документальных лент и мультфильмов, о которых у нас в Сирии говорят, что это — лучший учитель для детей. Кстати, как руководитель прокатной фирмы, должен сказать, что фестивали в Ташкенте оказывают огромное влияние на нашу репертуарную политику: здесь мы знакомимся с фильмами, которые можем увидеть — по многим причинам — только в Ташкенте. Здесь мы узнаем и начинаем лучше понимать друг друга и потом, уехав из Ташкента, стараемся не потерять из виду тех, чье творчество впервые открылось для нас в столице Узбекистана.

Особенно большое впечатление в этом году произвели на меня картины, созданные советскими кинематографистами. И прежде всего, глубокий и страстный фильм «Повесть о коммунисте». Это произведение дает возможность понять, почувствовать суть той разносторонней, неутомимой, поистине героической деятельности, которую ведет Коммунистическая партия Советского Союза во главе с Генеральным секретарем ЦК КПСС Леонидом Ильичом Брежневым.

Я смотрел эту великолепную картину вместе с другими гостями фестиваля и помню, как потрясены и взволнованы были люди, приехавшие из разных стран, с разных континентов: всех объединяло огромное уважение к великому советскому народу, к Советской стране, к главе Советского государства. Этой лентой мы и откроем большой фестиваль советских фильмов в Сирии, приуроченный к празднованию 60-летия советского кино. Широко пойдет на экранах нашей страны и фильм «Солдаты свободы» — выдающееся эпическое произведение, ярко и образно раскрывающее правду о второй мировой войне, о великой победе советских людей, коммунистов многих стран, принесшей освобождение от фашистской тирании народам Европы.

Примечательно, что много прекрасных картин, представляющих не только московские и ленинградские студии, но и национальные кинематографии, будет демонстрироваться у нас в этом году. Скоро наши зрители познакомятся с работой известного узбекского режиссера Шухрата Аббасова «Абу-Рейхан Беруни»; ленты, созданные в разных союзных республиках, мы планируем включить в программы и трех крупных фестивалей советского кино. Об одном из них я уже говорил — он должен отразить 60-летний путь, пройденный кинематографом Страны Советов; второй фестиваль посвящен славному юбилею Советской Армии, а третий называется «Неделя известных советских режиссеров» и предполагает знакомство с работами Романа Кармена, Василия Шукшина, Эльдара Рязанова и других мастеров.

Уверен, что большой интерес сирийских зрителей вызовет и демонстрация документальных лент из серии «Мы — Советский Союз», которые расскажут нашему народу о том, что его глубоко интересует; они говорят правду о жизни советских людей, а именно эту правду и хотят знать сирийцы.

Фестиваль в Ташкенте, как я уже говорил, представляется нам значительнейшим смотром прогрессивного искусства. Поэтому сирийские фильмы — постоянные участники ташкентского киносмотра. Причем, каждый раз мы стараемся сделать свое участие в фестивале более значительным, более заметным — и качественно, и количественно: в этом году, например, мы привезли 3 художественных и 2 документальных фильма.

К отбору картин для Ташкента мы относимся с особой ответственностью, ибо к этому обязывает высокий уровень кинофорума, его международный авторитет. Уровень Ташкентского фестиваля действует и как надежный критерий для кинематографистов, которые ориентируются на лучшие достижения социально активного реалистического кино. Многие художники мечтают показать свои картины в Ташкенте; часто мы форсируем работу над тем или иным фильмом, стремясь закончить его к открытию ташкентского киносмотра. Так было и на этот раз с документальной лентой «Мир вернулся», рассказывающей о войне в Ливане, ибо нам было очень важно, чтобы его посмотрели здесь, в Советском Союзе, наши коллеги-единомышленники. Вообще, я думаю, что к нынешнему Ташкентскому фестивалю сирийские документалисты подготовились особенно удачно. Надеюсь, что зрители с интересом посмотрели и «Мир вернулся», и «Сирия — 60 лет истории» — ленту, касающуюся всех сфер жизни нашего народа, его прошлого и настоящего. Художественный фильм «Обратное направление» мы тоже делали «с расчетом на Ташкент», и теперь нас не может не радовать, что эта картина, посвященная современной революционной молодежи Сирии, нашла горячий отклик у наших друзей. Словом, я уверен, что выражу общее мнение, если скажу, что Ташкентский международный кинофестиваль — настоящая школа для прогрессивных мастеров экрана трех континентов, школа политического опыта, гражданской зрелости, профессионального мастерства.

Мы уезжаем из Ташкента, обогащенные новыми впечатлениями, идеями, творческими планами. У нас появилось множество прекрасных друзей, мы теперь знаем лучше, как они работают, чем живут, о чем мечтают. Мы уезжаем, исполненные чувства глубочайшей благодарности гостеприимным хозяевам фестиваля, великолепным его организаторам. Мы уезжаем счастливыми, потому что наш труд, наше участие в деле социального преобразования общества оценен, его огромную роль в политической и духовной жизни планеты подчеркнул в своем приветствии фестивалю Леонид Ильич Брежнев, отметив роль искусства экрана в разрешении актуальных проблем современности как важного фактора упрочения доверия и взаимопонимания между народами и государствами.

С волнением выслушали эти слова многочисленные гости Ташкента на открытии киносмотра в огромном зале Дворца искусств. Высокая оценка передового кинематографического творчества, большое значение, которое ей придает правительство великой социалистической державы, налагают на художников особую ответственность, требуют отдачи всех сил, способностей и знаний, труда на благо народов, во имя мира и прогресса.

И в этом сознании своей ответственности перед миллионами людей — залог успеха прогрессивного кинематографа Азии, Африки и Латинской Америки.

Равиль Батыров,

режиссер (СССР)

В приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева, обращенном к гостям и участникам фестивального Ташкента, есть такие строки: «Наша страна, отме-

тившая в минувшем году 60-летие Великого Октября, неизменно следует принципам ленинской национальной политики, открывшей путь к подлинному равенству всех наций и народностей. Эти принципы нашли законодательное закрепление в новой Конституции СССР. Мы твердо стоим на позиции поддержки народов, выступающих против национального угнетения, за право самим распоряжаться своей судьбой».

Для нас, советских людей, абсолютная глубочайшая справедливость этих слов подтверждается всем нашим жизненным и историческим опытом, обилием конкретных фактов и явлений нашей повседневной действительности, но когда видишь удивление, а подчас и добрую зависть наших зарубежных гостей, которые, приехав в Советский Узбекистан, узнают, сколь значительны достижения бывшей отсталой окраины Российской империи во всех областях социальной, экономической и культурной жизни, начинаешь по-новому постигать грандиозность наших свершений за годы Советской власти.

В пятый раз принимая на нашей земле прогрессивных мастеров экрана из Азии, Африки и Латинской Америки, мы, узбекские кинематографисты, испытываем не только чувство искренней радости, но и вновь ощущаем свою высокую ответственность. Как граждане великой Советской страны, которая по праву считается могучим оплотом всех миролюбивых и передовых сил планеты, другом молодых развивающихся государств. Как представители одного из отрядов многонационального советского киноискусства, в котором находят свое последовательное выражение идеи благородного девиза Ташкентского международного кинофестиваля. Как жители республики, вся история которой после Великого Октября — наглядное подтверждение животворной силы и впечатляющих достижений социализма.

Мы гордимся своей страной, нашей Коммунистической партией, внешняя политика которой неизменно направлена на упрочение международной безопасности, на развитие равноправного и взаимовыгодного сотрудничества государств и народов, — и с новой глубиной осознаем нашу ответственность, необходимость участвовать средствами своего искусства в делах партии и народа. Будучи горячими патриотами, мы были и остаемся истинными интернационалистами, которым дороги интересы свободы и социальной справедливости повсюду на планете.

Ташкентский фестиваль нынешнего года был самым представительным за всю историю смотра, который год от года набирает силы и расширяет свою географию.

На этот раз его участниками были и кинематографисты далекой Австралии и Новой Зеландии. Таким образом, кинофорум в Ташкенте становится уже фестивалем не трех, а четырех континентов; фильмы, включенные в его программы, дают представление о ведущих тенденциях, определяющих характер развития передового кинематографа практически во всех частях света.

Для кинематографистов советских среднеазиатских и закавказских республик, участников международной ташкентской встречи, наш фестиваль не только праздник, не только возможность ближе познакомиться с искусством наших единомышленников из десятков стран мира, но и место творческих и деловых контактов со своими зарубежными коллегами. Такого рода контакты постоянно укрепляются в интересах развития прогрессивного мирового кино.

Вот лишь несколько примеров. Сегодня Аждар Ибрагимов приступает к съемкам совместного советско-турецкого фильма, а в дни фестиваля мы познакомились с экранизацией известного произведения Чингиза Айтматова «Тополек мой в красной косынке», сделанной кинематографистами Турции. Латиф Файзиев готовится сейчас к совместной постановке с индийскими коллегами. Недавно вместе с югославским режиссером Жикой Ристичем я закончил фильм «Любовь и ярость». Первыми зрителями нашей ленты стали участники и гости Ташкентского фестиваля. Работа над общими темами, заинтересованность в которой вытекает из общности главных целей передовых деятелей кино разных стран, взаимно полезна и плодотворна. Подобное сотрудничество — тоже одна из форм материализации «духа Ташкента», духа дружбы, убедительное свидетельство стремления мастеров экрана к совместным усилиям в интересах мира и укрепления взаимопонимания между народами.

В приветствии V Ташкентскому фестивалю Леонид Ильич Брежнев подчеркнул высокую меру ответственности кинематографистов, обусловленную важной ролью кино в современном мире. Мы можем с глубоким удовлетворением отметить, что подавляющее большинство участников кинофорума в Ташкенте продемонстрировали понимание своей ответственности за дело сохранения мира во всем мире, за укрепление разрядки, подтвердив это фильмами, в которых отражена гражданственность позиции их авторов, искреннее желание кинематографистов внести свой вклад в разрешение наиболее актуальных проблем современности.

Нынешний фестиваль проходил на фоне сложной международной обстановки. Встречаясь в рамках официальных мероприятий, в ходе дружеских бесед с нашими коллегами из-

за рубежа, мы много говорили о тревожных тенденциях, проявляющих себя в различных районах мира.

Сегодня особую тревогу всех миролюбивых сил вызывает милитаристский, великодержавно-шовинистический, антисоветский курс пекинского руководства, создающий угрозу для народов всех стран. Китайские лидеры пошли ныне на прямой сговор и смыкание с самыми реакционными империалистическими кругами, сотрудничают с фашистскими диктаторскими режимами, проводят предательскую политику по отношению к народам Африки, борющимся за свое освобождение. В дни фестиваля газеты сообщали о поездке высокопоставленного правительственного чиновника США Бжезинского в Пекин, в ходе которой китайские руководители не только поддержали антисоветские выпады своего американского гостя, но и прямо заявили о своей солидарности и желании сотрудничать с агрессивным империалистическим блоком НАТО. Безответственная, предательская позиция Пекина вызывает законную озабоченность прогрессивной мировой общественности. Но мы знаем, что в мире есть реальные и мощные силы, противостоящие агрессивному курсу пекинского руководства, видим, какие ощутимые результаты приносит согласованная политика стран социалистического содружества на международной арене, глубоко убеждены, что дух разрядки, стремление к миру и добрососедским отношениям между всеми государствами непременно восторжествуют.

Прощаясь со своими давними и новыми друзьями, с которыми нас сблизил Ташкентский фестиваль, мы ждем новых встреч с ними и с их замечательным искусством. Мы верим, что будущее не обманет наших ожиданий. И пусть основной гарантией, залогом дальнейших успехов прогрессивного кино трех континентов будет верность кинематографистов мира девизу ташкентских встреч: «За мир, социальный прогресс и свободу народов!»

Филип Боноски,

журналист (США)

Любому кинематографисту было бы полезно посетить фестиваль в Ташкенте и увидеть современный Узбекистан своими собственными глазами. Для многих деятелей афро-азиатского и латиноамериканского кино этот город и эта республика олицетворяют мечту о будущем их собственной родины. С точки зрения исторических масштабов, здесь еще только в ч е р а царили безжалостные угнетение и бесправие. Казалось, они останутся вечной судьбой узбекского народа. Разве не красноречивым с этой точки зрения представляется хотя бы тот факт, что еще в конце 20-х годов узбекским женщинам запрещалось ходить в кино, а если они и нарушали этот запрет, то едва ли могли что-нибудь как следует рассмотреть на экране сквозь плотную чадру из конского волоса, которую их принуждали носить. Ведь это не выдумки, что всего полвека назад муж здесь имел право убить жену, если она осмеливалась снять чадру и прохожий случайно видел ее лицо...

Ташкент сегодня — это во всех отношениях современный город, и трудно даже представить, что, возможно, многие женщины, идущие по улицам, управляющие автобусами, заведующие школами и больницами, еще успели на себе испытать всю тяжесть предрассудков и узаконенной шариатом системы абсолютного унижения их человеческого достоинства.

Революция освободила не только эксплуатируемые классы Узбекистана: внутри них она освободила вдвойне угнетенных женщин, сделав их полноправными и активными участниками общественной жизни, убежденными сторонниками социализма. Для них «революция» — это не просто слово и отвлеченное понятие. Революция для узбекских женщин — это живая реальность, суть которой они ощущают глубоко и постоянно. Об этом говорит, например, картина «Любовь и ярость», созданная на «Узбекфильме» в содружестве с югославскими кинематографистами.

Повествуя о судьбе узбекских женщин, вступивших по зову большевистской партии в нелегкую борьбу за право открыть свое лицо, покончить со своим вековым бесправным положением, картина буквально пронизана духом революционных перемен. Премьера ее состоялась в дни V Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте, география и программа которого были в этом году особенно представительными.

Примечательно, что тема освобождения женщины представляет источник вдохновения для многих передовых художников современного кино. В Ташкенте была показана еще одна интересная лента, посвященная аналогичным проблемам: алжирский фильм «Лейла и другие».

Отметим, что вопрос о равноправии женщины в обществе почти никогда не становится предметом специального внимания кинематографистов Запада, как, впрочем, и целый ряд других животрепещущих вопросов, волнующих прогрессивных мастеров кино Азии, Африки и Латинской Америки. Фильмы, представленные ими в этом го-

ду в Ташкенте, наглядно подтверждают справедливость слов Леонида Брежнева, подчеркнувшего в своем послании участникам и гостям фестиваля высокое предназначение киноискусства, которое «призвано способствовать разрешению актуальных проблем современности» и «может стать важным фактором упрочения доверия и взаимопонимания между народами и государствами».

Не думаю, чтобы эти идеи могли разделить организаторы такого, к примеру, фестиваля, как Каннский, но уверен, что с ними не может не согласиться каждый участник Ташкентского кинофорума, каждый художник, озабоченный будущим нашей планеты.

Своими фильмами, как игровыми, так и документальными, передовые художники, собравшиеся на свою международную встречу в Ташкенте, доказывают, насколько широки возможности кино как фактора общественной жизни. И даже в тех случаях, когда в некоторых работах они не идут дальше воспроизведения отдельного исторического эпизода, как это сделано в упомянутом алжирском фильме, в их творчестве ощутим пафос актуальных политических проблем, накал современной борьбы с империализмом, национальной и международной реакцией. Так, несмотря на то, что египетский кинематограф сегодня пытается встать вне политики, практически любая лента, снятая в АРЕ, несет на себе хотя бы легкий отпечаток реальных явлений, связанных с борьбой против сионистской экспансии на Ближнем Востоке, поддерживаемой Соединенными Штатами. Политический подтекст прочитывается даже в тех картинах, которые откровенно имеют своей целью просто развлечь зрителя, нейтрализовать и нивелировать любые жизненные проблемы.

Размышляя о месте и роли Ташкентского кинофестиваля, важно отдавать себе отчет в том, что большинство картин основной и информационной программ, которые здесь демонстрировались, не могли быть показаны, прежде всего по политическим соображениям, на более «эффектных» и «престижных» смотрах, вроде Каннского или Нью-Йоркского. Дело не в том, что этим фильмам зачастую недостает профессионального совершенства и в техническом отношении они заметно уступают западной кинопродукции. Нет, тут дело в другом: произведения эти поднимают острые социальные проблемы, которые буржуазная критика сознательно пытается бойкотировать, а устроители коммерческих киносмотров предпочитают не допускать на экраны своих фестивалей.

Сегодня кинематограф Запада, если иметь в виду его массовую продукцию, уходит от таких жизненно острых вопросов, как, например, вопрос о социальном угнетении трудящихся в странах капитала, изолируя интимную жизнь, личные взаимоотношения героев от окружающей действительности. Но ведь где бы ни находился современный человек, он, иногда даже независимо от собственного желания, испытывает на себе влияние общеисторических мировых процессов, на него воздействуют явления, показательные для той общественно-политической системы, в условиях которой он живет. В частности, постоянно углубляющийся морально-этический и экономический кризис, сотрясающий сегодня основы империализма, тоже определенным образом влияет на мировоззрение, образ жизни, психологию каждого человека и, рано или поздно, ставит его перед необходимостью выбора собственной позиции и активной реакции на происходящее в действительности.

Многие развивающиеся страны, молодые национальные государства, сравнительно недавно добившиеся независимости, вынуждены пока что заботиться по преимуществу о «хлебе насущном»: перестраивать и заново создавать свою экономику, обеспечивать население работой и необходимыми продуктами питания, ликвидировать неграмотность и культурную отсталость — эти неизбежные последствия колониального и полуколониального прошлого. Казалось бы, в этих странах искусство попросту не имеет возможности «поднять глаза» и увидеть в жизни нечто большее, чем факты, непосредственно попадающие в поле зрения художника. Но это не так. На фестивальном экране Ташкента можно было познакомиться с лентами из Алжира, Сенегала, Эфиопии, Нигерии, Анголы, Уганды, Туниса, Бенина, Ботсваны, Кении, Гвинеи-Бисау, Мадагаскара, Замбии, Мали, Того, Маврикия, Танзании и ряда других африканских государств, которые независимо от профессионального уровня представляемых ими кинематографий затрагивают крупные социальные проблемы, и это воспринимается как обнадеживающий признак, свидетельствующий о попытках использовать кино как одно из средств достижения общественных целей, к которым стремятся освободившиеся народы. Для того, чтобы правильно понять и оценить эти фильмы, необходимо всякий раз учитывать конкретную общественно-политическую ситуацию, складывающуюся на сегодня в данной стране, и ее историческое прошлое. Например, чтобы разобраться в тенденциях развития кино Алжира, нужно принять во внимание, что среди интеллигенции этой бывшей колонии Франции сильно влияние французской культурной традиции, что Алжир, идущий по пути некапиталистического развития, сохраняет в своем хозяйстве элементы частного предпринимательства, национализировав промышленность.

Разительные социальные кон-

трасты, сложность внутриполитической обстановки — приметы жизни многих государств латиноамериканского континента, которые тоже находят свое отражение в творчестве кинематографистов Боливии, Мексики, Колумбии и других стран Латинской Америки. Если бы на Ташкентском фестивале проводился конкурс, думаю, что главный приз достался бы фильму боливийского режиссера Антонио Эгино «Чукиаго», посвященному исследованию классовых противоречий, характерных не только для сегодняшней Боливии. На языке боливийских индейцев название столицы страны звучит как «Чукиаго» — и это слово выбрано в качестве заголовка ленты не случайно, поскольку она посвящена в основном проблемам, связанным с экономической эксплуатацией и духовным подавлением коренного населения Боливии, на примере которой можно видеть, сколь пагубным образом влияет империалистическая экспансия США на жизнь народов Латинской Америки.

Для одного из героев фильма, индейского юноши Исико, Ла-Пас (Чукиаго), столичный город — это сказочное Эльдорадо, притягивающее его своим призрачным блеском. Но никаких благ в этом «Эльдорадо» он не найдет — его ждет здесь изнурительная и неблагодарная работа разносчика фруктов и положение «человека второго сорта», поскольку он индеец...

Колумбийский фильм «Кандидат» остро высмеивает пустой, но тщательно соблюдаемый ритуал, через который непременно должен пройти каждый политический деятель, выставляющий свою кандидатуру на выборах в капиталистической стране. Система ухищрений, к которой прибегают для того, чтобы показать кандидата в самом выгодном свете и поднять его популярность у избирателей, методы, используемые при этом телевидением, ориентирующимся на заранее выбранную схему, на подделку характера и биографии кандидата, изображены здесь несколько утрированно, но не слишком преувеличенно по сравнению с действительностью. Всякий, кто знаком с методикой организации предвыборных кампаний в буржуазных странах, кто наблюдал, к примеру, выборы президента Картера, отлично поймет, что фарс на экране — это трагедия в жизни...

Известно, что в силу определенных социально-исторических причин буржуазия латиноамериканских стран еще менее жизнеспособна и активна, чем буржуазные классы Европы или США. Мексиканский фильм «Никчемные люди» рассказывает нам историю некогда процветавшей семьи землевладельцев, удел которой сегодня — разложение и деградация. Олицетворением конца семьи — и обреченности целого класса — в картине выступает слабохарактерный и порочный молодой человек, полюбивший девушку из рабочей семьи и в конце концов теряющий с ее любовью последнюю опору в жизни...

Трудно найти другого африканского режиссера, чье творчество и личная судьба столь же отчетливо отображали бы принципиальные возможности кино Африки и стоящие перед ним трудности, как Сембен Усман из Сенегала. Предыдущие фильмы Усмана принесли ему мировую известность, хотя их практически не знают у него на родине. Исполнительница главной роли в новой работе Усмана «Седдо», показанной на V МКФ в Ташкенте, Табара Ньжай говорила: «На Ташкентском фестивале я впервые увижу картину, в которой сыграла основную роль. Парадоксально, но это действительно так, поскольку «Седдо» никогда не был показан у нас в стране». Видимо, одна из причин «парадоксального» положения, при котором творчество Усмана, интеллигента в высоком смысле слова и патриота, посвятившего свою жизнь и творчество духовному возрождению Африки, не находит поддержки в Сенегале, заключается в правой политической ориентации сенегальского правительства. Известно, что Сенегал входит в число стран, пославших свои войска в Заир для подавления восстания в провинции Шаба.

Политические катаклизмы современного мира не могут не влиять на искусство кино — и политика, хотя бы в качестве фона, как правило, присутствует в любом кинопроизведении, претендующем на контакт с реальностью. Коллективный герой сирийского фильма «Обратное направление» — университетская молодежь. Молодость этих людей совпала с трудным периодом в жизни страны, ведущей борьбу с империалистической агрессией Израиля, и характеры основных персонажей картины проявляются в условиях особой ситуации, сложившейся в Сирии в период арабско-израильской войны и после ее окончания. Главная идея произведения — необходимость объединить все прогрессивные национальные силы для сопротивления Израилю. В справедливой борьбе, говорит фильм, обретает свободу и независимость не только страна, но и душа народа борющейся страны.

Тот же мотив звучит и во вьетнамском фильме «Встреча в джунглях», рассказывающем историю солдата Народно-освободительной армии и медсестры, оказавшихся в дни войны по разные стороны линии фронта. Если фабула картины строится на трудностях, которые испытывают герои в поисках друг друга, то ее внутреннее содержание составляет процесс более глубокого постижения смысла национально - освободительной войны, трудной борьбы народа за объединение Родины. Фильму недостает подчас психологических подробностей, обосновы-

вающих поступки персонажей, характеры которых не разработаны достаточно детально. Нужно тем не менее учитывать, в какой обстановке создавалась эта картина, позволяющая, несмотря на отдельные ее просчеты, надеяться, что со временем кинематограф социалистического единого Вьетнама обретет подлинную силу художественной выразительности.

Кинематография Японии была представлена на фестивале фильмом «Желтый платочек счастья»; несмотря на непритязательность сюжетной канвы и не слишком высокие эстетические достоинства, это — добрая лента, сделанная с любовью к людям и ощущением ценности таких человеческих качеств, как настоящая дружба и взаимное доверие.

Турция показала в Ташкенте романтическую ленту, основанную на известном произведении Чингиза Айтматова «Тополек мой в красной косынке», — «Красная косынка». Главное в фильме — рассказ о превратностях любви, свободный от банальных ходов и завершающийся трудным и несколько неожиданным выбором, который делает героиня, испытывающая противоречивые чувства к двум мужчинам и в конечном итоге поступающая так, как велит ей материнский долг.

Новая Зеландия впервые участвовала в этом году в Ташкентском кинофестивале, выступив с фильмом «Спящие собаки». События тут вымышленные, однако за ними ощущается реальная тревога художника, озабоченного возможностью перерождения буржуазного государства в диктатуру фашистского типа в результате действий правых сил, ссылающихся, для оправдания своих реакционных целей, на необходимость «наведения порядка» в стране, охваченной революционным брожением. Мы знаем, что для некоторых буржуазных государств, в том числе европейских, подобное развитие событий может считаться вполне возможным где-то в будущем.

К сожалению, следует отметить тот факт, что в большинстве фильмов, представляющих на фестивале кино Египта и некоторых стран Азии, преобладал дух коммерческого кинематографа. Их картины —не более чем посредственные копии с некоторых заурядных западных образцов, от которых, кстати сказать, отказываются сегодня даже в Голливуде. Например, египетская лента «Двое и дьявол» является примитивной компиляцией ряда старых американских картин, эксплуатировавших в кассовых целях некоторые положения вульгарно изложенных фрейдистских теорий.

Если же оценивать Ташкентский фестивать в целом, имея в виду общий характер демонстрировавшейся здесь программы, то как бесспорное достоинство нужно отметить демократизм этого киносмотра, предоставившего широкую возможность самовыражения художникам самых различных творческих пристрастий из разных стран. Экран Ташкента подтвердил еще раз, что даже там, где кино еще находится в сильнейшей зависимости от коммерции, от официальной цензуры или отрицательных западных влияний, существует мощное стремление к созданию подлинно национальной кинематографии, учитывающей интересы народных масс. Как и всегда, единственное условие, которому непременно должны отвечать фильмы, привезенные в Ташкент, — отсутствие в них идей, противоречащих задачам упрочения мира, международной солидарности, делу борьбы за национальное освобождение и социальный прогресс. И таких лент в Ташкенте действительно не встретишь. В этом смысле программа Ташкентского фестиваля, хотя в ней и попадаются профессионально несовершенные работы, выгодно отличается от преследующих антигуманные цели «суперпрофессиональных» буржуазных картин, во множестве демонстрируемых на фестивалях, проводимых в капиталистических странах.

Отдельно необходимо отметить фильмы, показанные в Ташкенте кинематографистами советских республик Средней Азии и Закавказья, подавляющее большинство которых получило заслуженно высокую оценку гостей и участников фестиваля; они, в частности, дают представление о том, сколь многие болезненные проблемы, остро стоящие и сегодня в целом ряде стран Азии, Африки и Латинской Америки, целиком и навсегда разрешены в Советском Союзе.

Ташкентский международный кинофестиваль в этом году вновь подтвердил свой высокий авторитет самого представительного в мире кинофорума трех континентов, народы которых ведут активную борьбу за сохранение мира, независимое социальное и экономическое развитие, за свое свободное и счастливое будущее.

Тесфайе Гессесе,

писатель, режиссер, актер (Эфиопия)

Ташкентский фестиваль несомненно является событием большого международного значения. На это справедливо и в волнующей, яркой форме указывалось в приветствии, с которым обратился к участникам и гостям фестиваля выдающийся политический и госу-

дарственный деятель нашего времени, неутомимый борец за мир товарищ Брежнев.

«Проведение ташкентских фестивалей, — говорится в приветствии главы Советского государства, — стало доброй и плодотворной традицией. Широко известно, что встречи мастеров кино трех континентов проходят в атмосфере дружбы и творческого сотрудничества. Они отвечают задачам упрочения мира и безопасности на планете, социального и культурного развития народов, борьбы за национальную независимость и демократию, служат укреплению связей между деятелями прогрессивного искусства Азии, Африки и Латинской Америки, между кинематографистами всех стран мира».

Мне особенно запали в душу слова товарища Брежнева о том, что «искусство экрана призвано способствовать разрешению актуальных проблем современности. Оно может стать важным фактором упрочения доверия и взаимопонимания между народами и государствами. И потому так велика ответственность за свое дело и свое слово мастеров кино». Это нам всегда следует помнить!

Мне уже доводилось бывать в Советском Союзе, но в Ташкенте я впервые и буквально очарован этим цветущим городом. Должен признаться, мне здесь понравилось все: климат, быт, национальные обычаи и, конечно же, сами люди, чье сердечное тепло может поспорить с щедрым ташкентским солнцем, радушие людей, которых я никогда не забуду.

Прекрасен лик столицы Советского Узбекистана с ее широкими площадями и проспектами, полными света, великолепными зданиями, тенистыми бульварами и парками, каскадами прохладных фонтанов. Трудно поверить, что еще совсем недавно Ташкент пережил сильнейшее землетрясение и был практически отстроен заново. Подобное чудо могло произойти только в вашей удивительной стране.

...Думаю о том, чем был Узбекистан до Октябрьской революции. Колониальная окраина царской России с почти поголовно неграмотным населением, забитым и отсталым, подвергавшимся чудовищной эксплуатации и угнетению, она во многом напоминала мою страну в колониальную эпоху. Недаром поразительные успехи экономического и культурного развития Узбекистана и других республик Средней Азии за годы Советской власти, расцвет их национального искусства, невиданный рост благосостояния народа служат для нас вдохновляющим примером. Здесь воочию убеждаешься в грандиозных возможностях и достижениях социализма, видишь торжество ленинских идей.

Образцовый социалистический город, Ташкент сохранил в своем ультрасовременном архитектурном облике яркие национальные черты. Он свободен от безликой типовой урбанизации западных городов, свободен от присущих им социальных контрастов. Все здесь подчинено удобству и счастью Человека. И поистине трудно было бы найти лучшее место для проведения смотра прогрессивного киноискусства трех континентов.

То, что международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки под девизом «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» проходит на земле Советского Узбекистана, глубоко символично. В сознание людей в разных уголках планеты прочно вошло понятие «дух Ташкента» — дух мира и дружбы. Здесь было подписано историческое соглашение между Индией и Пакистаном, положившее конец кровопролитной розни двух соседних государств. Верный своей миролюбивой внешней политике, Советский Союз выступил инициатором их примирения на основе равенства и уважения суверенитета друг друга, еще раз продемонстрировав, что любые конфликты можно и должно решать путем переговоров, а не с оружием в руках.

Посланцы молодого независимого государства, отстаивающего ныне в жестокой борьбе революционные завоевания, мы, как и наши коллеги в других развивающихся странах, видим в благородном девизе ташкентского кинофорума глубокий и особенно близкий нам смысл. Этот емкий девиз заключает в себе живое, конкретное содержание, которое предметно, емко раскрывается в ходе фестиваля.

Так, например, залог мира — творческие встречи работников искусств и культуры, помогающие укреплению дружбы и взаимопонимания между народами, активизирующие процесс их сближения. Ташкентский фестиваль предоставляет богатейшие возможности для подобного рода встреч. Причем в этом отношении очень важно, что тут нет конкурса фильмов и все участники находятся в абсолютно равном положении. Начинающие художники и признанные мастера находят в Ташкенте одинаково теплый и заинтересованный прием, а первые опыты молодых кинематографий встречают здесь заботливое внимание и дружескую поддержку, что, естественно, стимулирует их дальнейший рост.

До приезда в Ташкент мы мало знали, к примеру, о непальском кино и вообще об этой стране. На фестивале мы подружились с кинематографистами Непала, посмотрели их фильмы и обнаружили сходство наших надежд и устремлений, взаимное желание жить в мире.

Ряд фильмов, демонстрировавшихся на фестивальном экране, показал нам конкретные

пути достижения социального прогресса. Так, волнующая советско-югославская лента «Любовь и ярость» убеждает в том, что за осуществление светлых идеалов надо сражаться, не щадя жизни. Посмотрев эту картину, мы поняли, сколь яростное сопротивление оказывали после победы Октябрьской революции буржуазия и помещики. С аналогичной ситуацией мы столкнулись сейчас у себя в стране. И фильм учит нас, что контрреволюция никогда добровольно не сдает своих позиций; ее надо беспощадно уничтожать, вырывать с корнем.

Тема национально-освободительной борьбы характерна для большинства картин Ташкентского фестиваля. Кинематографисты разных стран пытливо исследуют истоки классовых битв, стараются запечатлеть на экране рождение нового общества. Мы также привезли на фестиваль документальную картину «Бремя прошлого», рассказывающую об освобождении нашего народа от гнета колониалистов и местных феодалов. Кадры сравнительно недавней истории чередуются в ней с эпизодами строительства новой жизни и подчеркивают масштаб происходящих у нас сегодня социальных преобразований.

Подобными приемами пользуются, как я заметил, и документалисты Нигерии, Ганы, Алжира, других независимых государств, на своем горьком опыте познавших нравы империалистических хищников и их приспешников. В руках честных художников-патриотов кинокамера становится действенным оружием защиты прогрессивных чаяний народных масс. Это явственно ощутимо в лучших документальных и игровых лентах нынешнего Ташкентского фестиваля, посвященных борьбе народов развивающихся стран против неоколониализма и расизма. Они помогают нам распознавать скрытых врагов революции, способствуют формированию политического самосознания трудящихся наших стран.

Советский Союз, идущий в авангарде антиимпериалистической борьбы, неизменно проявлял и проявляет братскую солидарность с народами Азии, Африки и Латинской Америки, оказывает им всестороннюю помощь и поддержку. Когда четыре года назад народ Эфиопии совершил демократическую революцию и приступил к радикальным общественным преобразованиям, силы империализма и реакции перешли в наступление. И СССР вместе с другими социалистическими странами, верными долгу пролетарского интернационализма, пришел нам на помощь. Мы бесконечно благодарны за это нашим искренним друзьям.

Революция позволила нам ближе познакомиться с социалистической культурой, с замечательным советским киноискусством. Недели советских фильмов в Эфиопии, регулярные творческие встречи и контакты с советскими коллегами играют огромную роль в становлении нашего национального кинематографа, являются для нас бесценной школой профессионального мастерства и творческого опыта. И в этом отношении V Ташкентский международный кинофестиваль был нам чрезвычайно полезен и интересен.

Наша революция, наша борьба еще далеко не окончены. Впереди — трудный путь, и мы, кинематографисты Эфиопии, должны быть на переднем крае этой борьбы. Мы обязаны утверждать своим творчеством высокие гуманистические идеалы, нести народу правду и знания, неустанно работать во имя счастья людей.

В моей деятельности поэта и писателя, драматического артиста и кинорежиссера, на посту руководителя Национального театра я по мере сил стараюсь выполнять эту задачу.

В работе над материалами принимали участие М. Дорфман, Н. Зархи, А. Липков, Ю. Осипов.

Георгий Кулагин

Человек на работе

Производственные фильмы глазами производственника

На XXV съезде партии в докладе Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева были высоко оценены успехи советского искусства и литературы в разработке тематического пласта современности, который получил название производственной темы.
Развитие этого важного направления в советском кино на протяжении последнего десятилетия — постоянно в сфере внимания нашего журнала. Можно вспомнить целый ряд статей и рецензий, а также представительную дискуссию «НТР и кино», которая шла на страницах «ИК» в течение нескольких месяцев.
Производственная тема многопроблемна, и, воплощая ее на экране, художник вправе подходить к ней с различных сторон. Исследуя творческую работу кинематографистов на этой, теперь уже хорошо разведанной территории, важно не упустить основные аспекты проблематики — социальные и экономические, психологические и эстетические. И, конечно же, морально-нравственные — об этих последних шла речь в недавней статье В. Толстых «В мире нравственных ценностей». Ведь смысловой, сущностный стержень производственной тематики просматривается в сложных развивающихся системах «Человек и трудовой коллектив», «Человек — предприятие—общество», «Руководитель и коллектив». Потому что, в полном соответствии с принципами социалистического искусства, в центре внимания советского кино — человек.
За время, истекшее после XXV съезда партии, на экраны вышли новые ленты, продолжающие разработку производственной, рабочей темы, темы человека и его дела в обществе развитого социализма в эпоху научно-технической революции.
Чего же достиг в этом плане наш кинематограф на новом витке временной спирали?
Выяснить это — цель нашей новой дискуссии.
Открывает ее статья Г. Кулагина. За плечами Георгия Андреевича Кулагина — более сорока лет работы в промышленности. Начав свою карьеру молодым инженером-механиком, он шаг за шагом прошел все ступени заводской инженерной и административной лестницы. Двенадцать лет работал заместителем главного инженера на знаменитом Ленинградском металлическом заводе, десятилетие был бессменным генеральным директором другой фирмы Ленинграда — Станкостроительного объединения имени Свердлова. В последние годы Г. Кулагин занимается научно-педагогической деятельностью: он старший научный сотрудник Ленинградского финансово-экономического института. Одновременно он часто выступает в печати — специальной и литературной — со статьями и очерками.

Человеку, все интересы которого связаны со сферой материального производства, нелегко решиться на выступление в специальном журнале, посвященном сложному искусству кинематографа. Всегда есть риск, что, рассуждая о явлениях современного экрана, он легко может оказаться в неблаговидной роли фельдфебеля, самозванно объявившего себя Вольтером.

Есть и более глубокие причины, чтобы усомниться в собственной объективности и компетентности.

Известно, что учебник политэкономии начинается словами: «Общественное производство — основа жизни людей. Для того, чтобы

жить, люди должны иметь пищу, жилище, одежду... Чтобы иметь эти блага, они должны их производить». Для меня это положение — не просто школьная истина, а твердое жизненное кредо, подтвержденное сорока годами работы на заводах и вдобавок закрепленное горьким опытом девятисотдневной ленинградской блокады.

Наверное, поэтому я порою не чужд тайному высокомерию тех производственников, которые считают, что они делают главное дело и, подобно Платону, рассматривают искусство как некое украшение, забаву, подчас приятную и даже полезную, но далеко не столь необходимую, как хлеб, жилье, сталь.

Современная техника, основанная на достижениях науки, с каждым годом все больше и больше освобождает человека от власти слепых сил природы, ликвидирует тяжелый физический труд, увеличивает наш материальный достаток и комфорт, становится поистине всемогущей и сулит нам всем вскоре рай на земле.

А с другой стороны, всемогущество науки и техники порождает растущую тревогу за будущее человечества, за самое сохранение жизни на нашей планете. Как ни обидно для человеческого разума, но угроза всеобщей ядерной катастрофы — это тоже плод науки, ставшей орудием зла.

Что может искусство по сравнению с этими новыми божествами, которым сегодня в надежде и страхе поклоняется все человечество?

Подчас, когда слушаешь гремящий джаз-ансамбль и по-модному гнусавящий голос певца, усиленный электроникой, или когда видишь длинные очереди у касс кинотеатра, в котором идет очередной заграничный детектив, невольно приходит в голову мысль: не уготована ли искусству в век НТР печальная роль травы забвения, призванной дать успокоение и отдых взвинченным нервам современного горожанина?

От этих жгучих вопросов сегодня не может уйти ни самый заскорузлый производственник, ни восторженный служитель муз. Размышляя над ними, я пришел к такому выводу.

Именно в нашу эпоху — эпоху научно-технической революции общественная роль искусства, его значение для каждого отдельного человека и его воздействие на ход человеческой истории не уменьшаются, а напротив, возрастают и становятся неизмеримо важнее, чем когда-либо раньше.

Попробую обосновать этот вывод.

Дело прежде всего в том, что современная наука, продолжая углубляться в суть вещей и явлений, все больше и больше разветвляется, дробится сама и дробит наше представление о мире. Каждая новая ветвь науки обзаводится собственным языком, и подчас не только рядовой человек, но и сами деятели науки перестают понимать ее как целое.

Многие крупные ученые с беспокойством пишут о том, что, несмотря на всемерное стремление к синтезу, сегодня в науке преобладает накопление новых фактов и аналитическая функция.

Развитие техники и общественного производства пока следует теми же путями: углубляется специализация, растет перечень профессий, и людям в сфере своей основной деятельности — в сфере труда, если они заняты на разных производствах, становится все труднее и труднее понимать друг друга. Желанный синтез умственного и физического труда, свободный переход от одного занятия к другому, слияние и укрупнение профессий — пока еще только маячат на горизонте. Хотя наш социалистический строй открывает в этом плане такие возможности, которые и не снятся капитализму, они не могут быть полностью реализованы до тех пор, пока мы не превзошли развитые капиталистические страны в области производительности труда и эффективности общественного производства.

Искусство же, в отличие от науки, полностью сохранило и даже приумножило свою способность к синтезу. Познавая действительность присущими ему средствами, настоящее большое искусство дает то ощуще-

ние цельности и осмысленности мира, в котором так остро нуждается современный человек.

Обращаясь не только к разуму, но и к чувствам, искусство доходчивее и понятнее для большинства людей, чем наука. Благодаря этим же свойствам искусство больше отвечает извечной потребности людей к объединению и может успешно противостоять разъединяющему действию разделения труда, которое пока продолжает углубляться в ходе поступательного движения науки и техники.

Говоря о соотношении науки и искусства в формировании образа жизни, а следовательно, сознания и поведения современного человека, я, будучи техником, отнюдь не склонен переоценивать роль искусства и не хочу создавать впечатления, будто являюсь сторонником приоритета чувства над разумом, подсознания и интуиции над логикой объективно установленных фактов, которые, как известно, являются воздухом науки. Поэтому я не могу согласиться с моим земляком, известным советским литературоведом и критиком Б. И. Бурсовым, который пишет: «Наука доказательнее искусства. Но то, что сегодня можно точно доказать, завтра, обогатившись новым опытом, можно передоказать. Научные истины весьма конкретны, однако в силу этого и весьма преходящи. Как раз то, в силу чего истины искусства изначально относительны, в противоположность научным истинам, претендующим на абсолютность, придает им непреходящую, вечную ценность; они общезначимы, потому что решают вопросы, по сути своей неразрешимые, но разрешение которых необходимо человечеству, и оно над ними будет вечно биться»[1]. Сказано красиво, но вряд ли верно.

Думается, что подлинная наука, по крайней мере со времен Маркса, не претендует на абсолютность добываемых ею истин. Да и раньше она была всегда строга по отношению к самой себе и в каждый момент ясно осознавала, что́ она знает и чего́ еще не знает. Великие ученые, начиная от Галилея и кончая Эйнштейном, всегда отдавали себе отчет в исторической обусловленности своих знаний и теорий.

Но вместе с тем мне все-таки не кажется убедительным утверждение Бурсова, что научные истины, хотя и конкретны, но всегда преходящи, в то время как истины искусства хотя и относительны, но зато вечны. Я не рискнул бы назвать преходящими те научные истины, благодаря которым человек обзавелся электродвигателем и цветным телевизором, проник в космос и расщепил атомное ядро, создал кинематограф, наконец. И хотя я далек от искусства, но мне будет обидно за его деятелей, если они действительно обречены на печальную участь Сизифа вечно «решать вопросы, по своей сути неразрешимые».

Неумеренной апологии искусства противостоят, не столь давно еще модные воззрения западных идеологов, которые приписывают современной науке роль высшей, провиденциальной силы, развивающейся по собственным имманентным законам, независимым от потребностей человеческого общества, и, напротив, жестко диктующей человечеству его дальнейшие пути. Подобные взгляды еще недавно насаждались небезызвестным Бжезинским, а также Каном, Беллом и другими проповедниками наступления технотронной эры и граничат, по сути дела, с возведением науки в ранг новой религии. Вряд ли надо доказывать, что эти концепции противоречат действительным связям науки и общественного развития, открытым марксизмом, противоречат фактам реальной жизни да и самим принципам науки. Характерно, что после обострения кризисных явлений в странах капитализма голоса сциентистов, слепо преклонявшихся перед всемогуществом науки, все сильнее и сильнее заглушаются воплями антисциентистов, которые провозглашают науку проклятием, роком, тяготеющим над человечеством и ведущим его к неминуемой гибели. По сути дела, оба эти внешне противоположные течения буржуазной мысли имеют общие корни и оба в равной мере неверны.

[1] Б. И. Бурсов. Его слово. — «Пушкинский праздник», 1978, июнь.

Таким образом, дело не в том, чтобы попытаться измерить, чьи истины полновеснее и нужнее — науки или искусства. Тот и другой способ познания действительности сосуществуют и развиваются на протяжении тысячелетий, тот и другой способ нужны человечеству.

Если говорить о преимуществах искусства, а точнее — о его специфической, незаменимой роли, то она, на мой взгляд, состоит в том, что искусство адресуется прямым путем человеческим чувствам и благодаря этому способно оказывать более сильное и целенаправленное воздействие на нравственный мир человека, чем глубоко специализированная и широко разветвленная наука наших дней.

И необходимость усиления такого вот — нравственного — воздействия становится именно в современную эпоху все более и более настоятельной.

Дело в том, что еще не так давно большинство людей искали смысл жизни и нормы морали в религии, которая была их первой, низшей и вдобавок извращенной формой миропонимания.

«Религия, — говорил Маркс, — есть самосознание и самочувствие человека, который или еще не отыскал себя или снова потерял себя.

Религиозное убожество есть в одно и то же время выражение действительной нищеты и протест против действительной нищеты.

Религия — это вздох угнетенной твари, душа бессердечного мира, дух безвременья.

Она — опиум народа»[2].

Опиум, как известно, наркотик и болеутоляющее средство.

Но нельзя забывать, что основатели и хранители вероучений присвоили и поставили на службу своим целям ценнейший социальный и нравственный опыт, выстраданный и накопленный человечеством в течение многих веков.

Вот почему, несмотря на то, что боги разных народов совершенно не похожи друг на друга, их заповеди, основанные на общечеловеческих понятиях добра и зла, — повсюду одинаковы. Не убей, не лги, почитай отца и мать своих, не обижай слабых — эти вечные правила человеческого общежития ничего общего не имеют с верой в потусторонний мир, и без их соблюдения немыслимо никакое сообщество людей ни сегодня, ни в будущем. Естественные науки в своем стремительном развитии, казалось бы, должны были свести на нет влияние религии и освободить человека от ее пут. Но не будем кривить душой: те функции, которые на протяжении столетий выполняла религия по формированию общественной морали, наука выполнять не в состоянии. Наука по своей сути, как это и было доказано на практике бомбой, сброшенной на Хиросиму, — нейтральна по отношению к морали. Она равно может служить богу и дьяволу, добру и злу. Если же мы посмотрим сегодня на так называемое свободное «общество вседозволенности», в котором пышным цветом расцветают культ насилия, сексуальная распущенность, наркомания, то неизбежно придем к выводу, что веками выработанные нормы человеческого общежития находятся в опасности. Тлетворные дуновения этого обреченного мира порою доносятся и до нашего дома.

Уберечь людей от этой опасности, сплотить их, вооружив целостным воззрением на мир и человеческое общество, в наши дни может только марксистско-ленинское мировоззрение, единственно верное учение о мире, способное привести человечество к гармоничному счастливому будущему. Но язык любого философского учения — это язык слов, язык логики и диалектики. Он обращен главным образом к разуму людей. Слова, если они верны и правдивы, обычно достаточны, чтобы человек понял, как себя следует вести и что надо делать. Но очень часто одного понимания оказывается мало, чтобы люди начали действовать. Для этого необходимо завоевать их чувства. Только так, интегрированно, можно пробудить в людях единство эмоций и желание активно действовать. Вот здесь-то и незаменимо искусство.

И, наконец, как мне кажется, именно в на-

---

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., изд. 2-е, т. I, стр. 415.

шем обществе у искусства появилась еще одна новая и важная задача.

На протяжении всей своей истории, от Эсхила до Флобера, от Праксителя до Родена, высокое искусство было в основном достоянием узкого круга сытых и большей частью праздных людей. Человек труда, человек производящий соприкасался с ним лишь во время богослужений в храмах и в дни редких народных празднеств. Конечно, и тогда народ танцевал и пел, сочинял сказки, творил мифы и предания. Но еще сто лет тому назад трудовой человек не ходил в оперу, не читал романов, не посещал симфонических концертов.

Естественно, что в этих условиях излюбленными темами высокого искусства были любовь и ревность, борьба за власть и богатство, страдания и смерть. Его сюжеты вращались по преимуществу вокруг семьи, в той сфере, которую принято называть частной жизнью. Но и тогда, в те времена, к частной жизни далеко не сводилась вся жизнь. Ведь производство родилось не в XX веке. И в былые эпохи большая часть человечества пахала землю и пекла хлеб, обжигала кирпичи и строила дома. На работе люди радовались и огорчались, переживали творческие озарения и неудачи. Но искусство долго проходило мимо этой стороны жизни. Может быть, потому, что для многих тружеников работа была лишь печальной повинностью, которую они отбывали ради хлеба насущного, добыванием средств к существованию, но не самим существованием. Даже великие человеколюбы — Гоголь и Достоевский, Золя и Чехов, — выводя на страницы своих произведений «маленького человека», очень мало сообщают нам о том, что́ думал и что́ переживал этот человек во время работы в «присутствии», магазине или на шахте.

Сегодня в нашем обществе труд стал главным содержанием жизни миллионов людей, а искусство стало каждодневной духовной пищей всего народа. Отсюда вытекают принципиально новые и очень ответственные задачи, которые призваны решать мастера слова, кисти и кинокамеры. Хотим мы этого или не хотим, но сфера «частной жизни» неразрывно переплетается с производственной деятельностью. Сегодня страсти, которые испытывали «непроизводственные» герои Бальзака и Толстого, зачастую разыгрываются в сфере труда, в трудовых коллективах, к которым каждый из нас принадлежит.

Поэтому, думается (опять высокомерие производственника!), сегодня нет у советского искусства более важной обязанности, чем смелое вторжение в производственную сферу.

Отрадно видеть, как эта могучая сила вновь проявила интерес к производственной тематике и смело берется за исследование проблем, которые волнуют миллионы советских людей.

Большую роль в этом процессе сыграли экранизации «Человека со стороны» и «Сталеваров» — произведений, которые неожиданно для скептиков, недоверчиво относящихся к показу производства средствами искусства, имели явный успех у широкого зрителя и вызвали большой общественный резонанс. Советского человека в сфере труда изображают «Премия» и «Старые стены», «Обратная связь» и «Собственное мнение», много других заметных лент.

Это путь пионерский. Ведь, по сути дела, обращаясь к производственной тематике, искусство пока продолжает осваивать совершенно новую для себя область человеческих отношений: о трагедиях войны и любви повествовали еще Гомер и Катулл, а стаж производственной драмы исчисляется лишь несколькими десятками лет. К тому же экономические, социальные, психологические процессы идут в сфере материального производства весьма бурно и меняют лицо этой сферы в высоком темпе, так что поспевать, не отставая, тут искусству очень трудно.

И поэтому хочется прежде всего отметить общие достижения последних производственных фильмов. К числу таких достижений, которые заметно отличают произведения последних лет от их довоенных и послевоенных предшественников, на мой взгляд, относится то, что они успешно преодолевают весьма трудный «технологический барьер».

Вспомним, как часто старые производственные фильмы вместо изображения чувств и раскрытия мотивов поведения работающего человека, преподносили нам эффектные кадры, заполненные станками, доменными печами и прочей техникой, и пытались посвятить нас во все перипетии освоения новой технологии изготовления коленчатых валов для тракторного двигателя, чем в немалой степени способствовали тому, что термин «производственный фильм» приобрел привкус чего-то нудного и второсортного.

Когда смотришь «Собственное мнение» или «Обратную связь», видишь прежде всего людей. Причем производственная специфика в этих фильмах не игнорируется и отнюдь не служит просто безликим фоном. Наоборот, она передана достаточно верно и убедительно, органически действует вместе с людьми, но не затмевает их, не мешает, а помогает зрителю понять переживания действующих лиц.

Попутно несколько слов об этой самой специфике. Если неверно переносить акцент на показ технологии и техники, то столь же ошибочно, мне кажется, пренебрегать ими и тем самым уходить от реальной действительности, а значит — нарушать правду жизни и умалять силу воздействия искусства.

Хорошо помню, как у нас, мальчишек, живших в военно-морском Севастополе, было испорчено впечатление от великого творения Эйзенштейна, когда нам показалось, что в заключительных кадрах фильма мы увидели вместо броненосца «Потемкин» пассажирский лайнер, заимствованный постановщиками из зарубежной кинохроники.

Точность в деталях, отнюдь не равная натурализму, — обязательное требование к настоящему искусству. Производственный фильм должен быть понятен и интересен каждому зрителю, и вместе с тем специалисты не должны обнаруживать в нем заметных накладок и грубых швов.

Думается, что в этом отношении даже самый придирчивый педант не может бросить упрека создателям недавних фильмов.

Но главное, конечно, не в этом. Главное в том — насколько глубоко авторы этих фильмов сумели проникнуть в проблемы человека на современном производстве.

На одну из таких, я бы сказал, центральных проблем неоднократно указывал Л. И. Брежнев. В своем докладе на XXV съезде партии он вновь подчеркнул необходимость «соединять воедино интересы работника с интересами предприятия, интересы предприятия с интересами государства». Успешное решение этой задачи имеет не только экономическое значение, хотя именно от него в огромной степени зависит повышение эффективности общественного производства, ускорение создания материальной базы коммунизма.

Не менее важен социальный и нравственный аспект названного триединства интересов. Желания советского труженика сегодня далеко не ограничиваются стремлением к получению максимального материального вознаграждения за свой труд. Для него, как это убедительно показывают социологические исследования, не меньшее значение имеют степень удовлетворения работой и условия труда, атмосфера в коллективе, возможность полного выявления своих творческих способностей, вопросы престижа и общественного признания.

Мастера кинематографа остро почувствовали эти проблемы и пытаются энергично исследовать их своими средствами.

С этой точки зрения стоит сравнить два фильма, которые мне довелось посмотреть недавно: «Собственное мнение» и «Обратная связь».

Думается, можно сказать, что первый из названных фильмов сосредоточил свое внимание на первой части упомянутой триады: он рассматривает вопросы сочетания интересов отдельного труженика с интересами предприятия, положение и самочувствие человека в первичном хозяйственном коллективе.

Пафос «Обратной связи», напротив, питается коллизиями, возникающими при решении второй части триады, — проблемами сочетания интересов предприятия с интересами государства.

Картина «Собственное мнение» сделана добротно. Здесь, на первый взгляд, есть все необходимое: занимательная фабула, современный герой, верность в передаче заводской атмосферы и правдоподобные детали. И все же она разочаровывает.

Разочаровывает потому, что ее авторы вместо серьезного исследования жизни упорно и прямолинейно навязывают зрителю определенную, заранее принятую ими схему; притом — схему, на мой взгляд, сомнительную. Все перипетии фильма, разговоры и поступки героев воспринимаются как простая иллюстрация тезиса о полезности весьма ныне модных социологических обследований.

Главный герой фильма явно задуман, как прямой антипод «человека со стороны». Впечатление такое, что в качестве негатива был взят Чешков и с него, один к одному, был отпечатан позитивный образ бравого социолога Петрова.

Если Чешков и Лагутин были сухими рационалистами и фанатичными поборниками порядка, безраздельно подчиняющего себе людей, то здесь появляется и побеждает примитивный поборник современной школы «человеческих отношений».

Попробуем показать, что эта альтернатива ложная.

Производство — весьма сложная динамичная система. Любой сложной системой надо управлять, чтобы она сохранила свою структуру, сохранила сама себя. Необходимость управления вызывается тем, что элементы, из которых состоит система, склонны, как говорит наука, «занимать в ней наиболее удобное для себя положение».

При этом они иногда сотрудничают, иногда противоборствуют, а порою просто паразитируют за счет друг друга. Появляется так называемая дивергенция — расстройство взаимодействия элементов системы, тем более вероятное, если ими являются живые люди, обладающие своей волей, желаниями, привычками. Задача каждого управляющего состоит в том, чтобы повышать сотрудничество, уменьшать противоборство и паразитизм, смягчать дивергенцию, подчинять частные подцели элементов системы ее общей, генеральной цели. Для этого и нужно руководство, нужно единство воли, нужна дисциплина. Конечно, сила приказа зависит не только от того, чего хочет отдавший его руководитель, но и от того, как принял его и насколько согласился с ним исполнитель, которому адресован приказ. Поэтому нельзя управлять системой только путем принуждения, но и нельзя принуждения вовсе избежать.

Чешков и Лагутин были естественной, хотя и несколько упрощенной, «головной» реакцией искусства на назревшую в нашем обществе потребность в системной организации производства. Их одностороннее тяготение к наведению порядка любой ценой действительно не могло привести и не привело к успеху. И надо отдать должное драматургам, создавшим эти образы, Дворецкому и Бокареву, — они сами почувствовали слабину своих героев и в какой-то мере отразили ее в своих произведениях.

Но, спрашивается, зачем же впадать в противоположную крайность и противопоставлять Чешкову другую одностороннюю личность? Зачем делать бесчеловечным сухарем молодого начальника цеха? Для пущего драматизма?

Нет, это не очередной шаг вперед на пути решения только-только приоткрытой искусством важной проблемы, а простая замена прежней схемы ее антисхемой.

Мне кажется, что «Собственное мнение», независимо от намерений его авторов, превратилось в апологию тех бездумных социологов, которые в последнее время с легкой душой вторгаются в сложную жизнь производственных коллективов и распространяют примитивные анкеты с вопросами типа: «Нравится ли вам мастер? Удовлетворены ли вы заработной платой? Да, не совсем, нет — нужное подчеркнуть...» И затем следуют далеко идущие выводы о состоянии «психологического климата» в коллективе и о пригодности того или иного руководителя. При этом забывается, что арифметическая сумма мнений отнюдь не всегда равна мнению коллектива, выработанному в открытом обсуж-

дении на основании полной информации, и не всегда отражает подлинные интересы самих людей.

Как ни чернят авторы картины начальника цеха Прокопенко, думаю, что на его месте каждый руководитель, включая постановщиков «Собственного мнения», поступил бы правильно, запретив распространение подобных анкет в своем коллективе.

Читатель уже, наверно, подумал о пишущем эти строки: «Экий бурбон и поклонник жесткого стиля руководства, этот экс-директор! Сразу видно, что он страсть как не любил попадать под огонь объективной критики своих подчиненных!»

Спешу заверить, никогда не был поборником силовых приемов, но признаюсь, что действительно не любил и не люблю ни анонимных опросов, ни анонимных доносов, предпочитая им те формы открытой критики, которые давно выработаны советской демократией, — рабочие собрания, партийно-хозяйственные активы, заседания завкома, отчеты на парткоме.

Что касается социологии, то я ее очень уважаю, если она не становится опасным оружием в руках, скажем мягко, недальновидных людей.

Взаимоотношения начальника и подчиненного в эпоху НТР на современном производстве, где надо слить воедино усилия и интересы сотен людей, вообще гораздо сложнее, чем это кажется людям со стороны, вроде социолога Петрова.

Здесь уместно привести характерное высказывание одного из крупных теоретиков так называемой «школы человеческих отношений» американца Мак-Грегора, сделанное им после того, как он, покинув университетскую кафедру, занял пост президента одной из промышленных компаний: «Я думал, что смогу не быть «боссом»... Я надеялся увернуться от неприятной необходимости принимать трудные решения. Я думал, что смогу действовать так, что все меня будут любить и что хорошие человеческие отношения устранят все раздоры и несогласия... Я не мог быть более неправым. Потребовалось два года, чтобы я осознал, что руководитель не может избежать проявления власти...»[3]

Конечно, в условиях социализма управление людьми строится на принципиально иной основе — на основе совпадения конечных целей и общих задач, в выполнении которых одинаково заинтересованы и начальник, и подчиненный. Но это не значит, что у нас все проблемы сняты и дело только в подборе умных людей на посты руководителей.

Приведу пример из практики одного крупного ленинградского объединения. При переходе на передовой бригадный метод труда возник вопрос о формах распределения коллективного заработка между членами бригад. Предполагалось предоставить самим рабочим право распределять общий заработок, самим устанавливать так называемый «коэффициент трудового участия». В ряде цехов, где рабочие и администрация привыкли к индивидуальной сдельщине и где вдобавок не была проведена необходимая разъяснительная работа, возникли сомнения: «Как это можно в лицо сказать товарищу: ты работал хуже других — получай меньше! Не лучше ли по-прежнему учитывать индивидуальную выработку и на ее основании распределять коллективный заработок — никому не будет обидно!» Эти сомнения были подкреплены поспешно проведенным социологическим опросом.

В результате пришлось отступить, и распространение полезного для всех начинания затормозилось. Партийная, профсоюзная организации и многие передовые рабочие, принявшие на вооружение прогрессивный метод распределения заработка, считают такой оборот событий своей неудачей, результатом недоработки и продолжают упорно искать пути разъяснения остальным рабочим необходимости дальнейшего движения вперед.

Ленинская партия никогда не стояла на позициях хвостизма и не сводила задачи руководства к простому суммированию сиюминутных желаний и мнений руководимых. На-

---

[3] Цит. по кн.: Д. Гвишиани. Организация и управление. Социологический анализ буржуазных теорий. М., «Наука», 1970, стр. 166.

шей партии свойственна активная позиция, которая не только отражает настроения масс, но и формирует их ради будущего людей, ради их же пользы.

Именно благодаря такой авангардной роли партии наш народ совершил великую революцию, создал могучую индустрию, вышел победителем из испытаний Отечественной войны и построил общество развитого социализма.

Сегодня надо не противопоставлять необходимость укрепления дисциплины повышению внимания к интересам личности, а искать пути синтеза этих требований, в том числе и средствами киноискусства.

Еще несколько слов о главных действующих лицах «Собственного мнения».

Социолог Петров изображен настоящим суперменом. Уже в начале фильма он ловко обходит вахтера и обескураживает секретаршу в приемной директора. Правда, эти сцены живо напоминают проделки находчивого и арапистого студента и вызывают у зрителя улыбку, хотя, по-видимому, призваны подчеркнуть высокий профессионализм Петрова как ученого-психолога. Петров мудр, как змий, и бесстрашен, как королевский мушкетер. Когда надо — он нетороплив и скрытен. Когда надо — быстр и решителен. Он походя покоряет красавицу Таню и дерется, как заправский Джеймс Бонд-007. Он вещает истины, как оракул, и поучает всех и вся.

Остается один-единственный вопрос: можно ли поверить всерьез в такого безупречного героя?

Зато явно упрощен и огрублен образ его противника — начальника цеха Прокопенко. Молодой, грамотный и поначалу вроде бы не глупый, он почему-то сходу признается малознакомому чужаку, что цех, начальником которого он только что назначен и где, по его же словам, «надо костьми лечь», чтобы наладить работу, — для него только трамплин в карьере: «Выиграю — пойду дальше!»

Но ведь Прокопенко — хорошо знаком секретарю парткома, который изображен отнюдь не растяпой. Как же он проглядел в молодом инженере столь откровенного автократа и карьериста?

Вообще на протяжении всего фильма, когда на заводе развертываются драматические события, директор и секретарь парткома остаются неправдоподобно безучастными.

Верно, развязка происходит на заседании парткома, но все же трудно отделаться от впечатления, что ему, как и дирекции, отведена роль бесстрастного наблюдателя, эдакого хора из греческой трагедии или, скажем, судейской коллегии, спокойно считающей очки в единоборстве Петрова с Прокопенко.

В картине много реплик, как бы выхваченных из сегодняшнего производственного лексикона: «Самсонову нужны асы — ему некогда возиться с нами», — с обидой говорит молодой рабочий. «Люди хотят одного — поменьше работать, побольше получать... Все мечтают о космосе и генетике и никто не хочет работать», — сетует начальство.

Конечно, эти расхожие суждения оживляют фильм, придают ему внешнюю злободневность, но очень часто они произносятся не к месту, не вытекают из развития событий и характеров персонажей. А потому похожи на пикантную приправу, призванную придать остроту блюду.

Характерна еще одна слабая сторона фильма — она свойственна многим картинам «на производственную тему».

Действие происходит в самой гуще цеховой жизни, и многие персонажи картины, в том числе Таня, ее мать Олимпиада, раздатчица в инструменталке, Федор и другие, — рабочие. Основной конфликт непосредственно затрагивает рабочий коллектив. А между тем ловишь себя на мысли, что рабочие по-настоящему не играют большой роли в происходящих событиях. Они пассивны и являются скорее объектами, чем субъектами происходящего — если не считать избиения проворного социолога Федором и его друзьями. Действуют в основном начальники различных рангов. Не думаю, чтобы авторы фильма были сознательными или невольными приверженцами давно забытой теории героя

и толпы. Тогда чем объяснить эту робость в изображении рабочего человека?

Приходится констатировать, что новые производственные фильмы сосредоточивают свое внимание на инженерах, начальниках, директорах, секретарях парторганизаций и остаются в большом долгу перед рабочим классом.

Возможно, это объясняется недостаточным знанием его жизни, психологии, а может быть, известной робостью в подходе к его изображению. Между тем в рабочей среде происходят замечательные явления. Разве не достоин внимания мастеров экрана злобинский подрядный метод? Сейчас, как упоминалось выше, бригадная организация труда широко распространяется по всей промышленности. АвтоВАЗ, Калужский турбинный завод и многие другие предприятия уже целиком перешли на эту форму коллективного труда. В бригадах оптимально решаются вопросы качества и повышения ответственности каждого работника за конечные результаты своего труда. В них наилучшим способом сочетаются интересы трудящегося и предприятия. В них органически решается проблема наставничества, повышения квалификации, возрастает содержательность труда, быстрее идет слияние процесса умственного труда с физическим. И самое главное — в бригадах рабочий самым реальным образом привлекается к участию в управлении производством, перестает быть только исполнителем чужой воли и становится хозяином на своем участке. Здесь укрепляется дух взаимопомощи и коллективизма, формируются основы коммунистической личности. Уловить, показать эти процессы — благороднейшая задача советского киноискусства. Это тем более важно, что становление будущего человека на производстве идет отнюдь не бесконфликтно. Ему противостоят еще нередкие и в рабочей среде индивидуализм, рвачество, пьянка, прогулы.

Вспомним, что примерно те же недостатки, что и в рассматриваемых лентах, хотя и в более слабой степени, были присущи интересной и серьезной картине «Старые стены», где человечная директриса противопоставлена рационалисту — главному инженеру и где рабочий коллектив почти так же пассивен и играет роль фона для функционирования главных героев. Несмотря на обаяние Гурченко и весьма тонкую работу всего постановочного коллектива, здесь просматривается тот же, что в «Собственном мнении», стандарт.

Как бы былой «типовой» конфликт — руководитель-прогрессист против руководителя-ретрограда — не был заменен новым упрощением — человеколюб против автократа! И как бы по-прежнему рабочий человек не оставался вне сферы внимания постановщиков производственных фильмов...

Жизнь современных крупных предприятий намного сложнее любых схем, и в эту сложность нашему кинематографу стоит вникнуть серьезно.

А главным героем будущих фильмов по справедливости должно стать советскому рабочему, человеку физического труда.

Почему я так упорно настаиваю на этом?

Во-первых, по той простой причине, что, согласно данным официальной статистики, в 1975 году из 102 миллионов человек, работающих по найму, 72 миллиона были рабочими. Та же статистика свидетельствует, что люди физического труда — рабочие и крестьяне — составляют 77 процентов советских граждан, то есть подавляющее большинство населения нашей страны, и поэтому они вправе ожидать, что кинематограф уделит им соответствующее внимание.

Во-вторых, по моему глубокому убеждению, физический труд был, есть и останется основой существования любого человеческого общества. Нет, я не противоречу самому себе, хотя в начале статьи констатировал, что научно-технический прогресс ведет к ликвидации тяжелого физического труда. Тяжелого? Да, он будет уничтожен и уже уничтожается. Физического? К великому огорчению увлекающихся кибернетиков и к счастью для человечества такой труд никогда не исчезнет, хотя бы потому, что при помощи телекинеза нельзя нажать ни на одну кнопку, нельзя повернуть ни один переключатель. Да и подвязать виноградную лозу и привить черенок яблони

еще долго не сумеет ни один робот. Появись даже такой робот — люди сами не захотят отказаться от ручного труда, ибо такой отказ привел бы к деградации человека как биологической особи. Недаром мы являемся свидетелями массового возрождения кустарных промыслов, увлечения рукодельными хобби и коллективными садами. Понимаю, что рискую вызвать скептические улыбки и даже раздражение далеких от производства интеллектуалов и науковедов, которые свято верят во всеобщую автоматизацию. Недавно один читатель «Литгазеты», прочтя статью, в которой я предлагал сократить прием в вузы и увеличить подготовку квалифицированных рабочих, прислал в редакцию гневное письмо: «Он против образования! Он хочет, чтобы было больше дворников и меньше ученых!»

Не скрою, я действительно считаю, что у нас маловато дворников и садовников, кассиров и продавцов, токарей и фрезеровщиков, почтальонов и больничных нянечек. А вот людей, которые числятся учеными и инженерами, пожалуй, многовато. Во всяком случае, в три раза больше, чем в Соединенных Штатах Америки. Разве не поэтому мы недостаточно эффективно используем свои огромные средства производства и теряем время в очередях? Но дело не только в экономических потерях. Маленький мальчик, вернувшись домой из школы, сказал своей матери: «Если ты меня любишь — уйди со своей работы. Мне стыдно говорить ребятам, что моя мама уборщица».

Не слишком ли дорогую цену мы платим за безответственные сказки, которые рассказываем своим детям? Я полностью согласен с видным советским социологом, доктором В. Шубкиным, который недавно писал: «Не знаю, кто и когда вбил нам в голову мысль об исключительной самоценности науки... Модные разговоры о НТР, компьютерах, искусственном интеллекте сдвинули мозги набекрень не только у молодых. В результате мы оказались в плену наших прожективных концепций. Получается, что во имя мифического завтра приносится в жертву сегодня и тем самым отдаляется реальное завтра. Миллионы молодых правдами и неправдами стараются избежать профессий физического труда. Но без них не вытянешь хозяйственный воз. Возрождение уважения к физическому труду становится одной из важнейших социальных задач»[4].

Думается, что в решении этой важнейшей задачи советский кинематограф может и обязан внести лепту, соответствующую его художественной силе и общественному влиянию, особенно — на молодое поколение. Ему следовало бы, на мой взгляд, специально заняться этой первостепенной проблемой раньше всех иных родственных видов армии искусств. Даже — раньше литературы.

Меня беспокоит не только принявшее широкие масштабы бегство молодежи от физического труда, но и заметное стремление избежать любого труда, носящего конкретный характер, как якобы труда нетворческого.

Сейчас я работаю в вузе. Многие, увы, слишком многие наши выпускники мечтают остаться в аспирантуре или, на худой конец, попасть в НИИ. Работу на заводе они рассматривают как жизненную неудачу. А если уж оказываются там, то всеми силами стремятся в отделы — не дай бог работать в цехе. Думаю, что подобные умонастроения свидетельствуют скорее о желании уклониться от настоящего труда вообще, чем о творческих потенциях их носителей.

К сожалению, во многих случаях тяга к высшему образованию, а точнее — к получению любого диплома любой ценой говорит не столько о желании стать образованным, культурным человеком, жить духовной жизнью, сколько о стремлении просто жить полегче.

Мне думается, что настала пора критически пересмотреть некоторые, довольно широко распространенные взгляды на роль образования вообще и высшего образования в частности и в особенности.

Образование человека — в подлинном, изначальном значении этого слова — есть прежде всего развитие его личности, расширение

---

[4] В. Шубкин. Пределы. — «Новый мир», 1978, № 2.

его умственных интересов и кругозора, формирование его гражданских качеств. Оно далеко не всегда характеризуется рангом полученного им диплома. Строго говоря, все эти качества формируются семьей, учителем в общеобразовательной школе, товарищами, окружающими человека в молодости. В дальнейшем решающую роль играют способности человека к саморазвитию, его круг общения, привычки и круг чтения. Большое место в этом процессе принадлежит художественной литературе, кино, телевидению в лучших его образцах, театру, музыке, живописи. Умению, наконец, углубленно размышлять над проблемами жизни, вечными вопросами бытия, всматриваться в себя и ближних.

Наше советское общество предоставляет широчайшие и многочисленные возможности для саморазвития и самосовершенствования: у нас действует широкая сеть библиотек, университетов марксизма-ленинизма, лекториев, университетов культуры, кружков художественной самодеятельности, студий и народных театров и т. д., и т. д.

У вузов же, особенно технических, экономических, медицинских, совершенно другие задачи: они готовят прежде всего специалистов определенного профиля. Будущий инженер-механик на протяжении пяти лет все силы отдает изучению начертательной геометрии, деталей машин, сопромата и других узкоспециальных дисциплин, мало что вносящих в эмоциональный мир личности и тем более в ее нравственное развитие. Этот будущий инженер не «проходит» древней истории и астрономии, не изучает импрессионистов и творчество Достоевского, не вырабатывает в себе утонченность художественного вкуса и умение наслаждаться произведениями истинного искусства. Даже остро необходимый курс общественно-политических наук занимал в этих вузах до недавнего времени незначительное, сугубо подчиненное место.

С другой стороны, я не могу согласиться с некоторыми экономистами и социологами, которые пишут о проблеме «избыточности» принятого в нашей стране десятилетнего общего образования. Исходя из того, что для многих рабочих специальностей в условиях современного массового конвейерного производства достаточно тех знаний, которые дает восьмилетка, они приходят к выводу, что «избыток» образования приводит к неудовлетворенности своим трудом и местом в жизни у многих молодых людей. Такой чисто утилитарный взгляд на роль образования порожден в свою очередь неверными воззрениями на труд как на нечто такое, что в первую очередь должно доставлять человеку удовольствие, быть чем-то приятным. А труд, на самом-то деле, есть прежде всего т р у д. То есть нечто т р у д н о е, требующее усилий, преодоления самого себя. Он прежде всего обязанность и долг. Разве инженер, врач, ученый всегда используют полностью те знания, которые получили в вузе, и всегда испытывают глубокую удовлетворенность от выполняемой ими работы? И, наконец, самое важное: разве образование — я имею в виду общее, среднее, даваемое школой — нужно человеку только для работы? Разве оно не нужно для себя самого, «для души», общения с людьми и природой? Как основа для внутреннего самосовершенствования?

Нет, никоим образом невозможно рассматривать образование только как средство для подготовки к труду или учению в институте, и с другой стороны, нельзя ставить знак равенства между владельцем вузовского диплома и истинно культурным человеком.

Я знаю многих ленинградских рабочих, не имеющих высшего специального образования, которых по праву можно считать людьми высокой культуры. Это сборщик станков Герой Социалистического Труда Александр Ильич Рощин, который сам отдал производству пятьдесят лет и воспитал сына Анатолия, унаследовавшего профессию отца. Анатолий недавно вернулся из США, где успешно и самостоятельно сдавал заказчикам изготовленные в Ленинграде станки. Это электрик Владимир Петров, три года подряд представлявший свою фирму в Японии, слесарь Виктор Малыгин, работавший во многих странах всех пяти континентов. Кстати, на зарубежной работе наши сборщики и наладчики на-

ходятся как бы в «автономном плавании», им не у кого спросить и не с кем посоветоваться, если сложный станок не заладится. Им зачастую приходится выступать не только в роли специалистов, но и дипломатов, коммерсантов и, если хотите, политиков. Практика показала, что на такую сложную и многостороннюю роль больше подходят высококвалифицированные рабочие с хорошим общим развитием, нежели инженеры, потому что такие рабочие не только знают особенности машины, но и умеют сделать все необходимое собственными руками. Как тут не вспомнить слова Гёте, повторенные Марксом, насчет того, что культура человека определяется не столько тем, что он знает, сколько тем, что он умеет.

Я знаю слесаря-инструментальщика Анатолия Солипатрова, который виртуозно работает, активно размышляет над актуальными проблемами производства, часто выступает с интересными статьями в газетах, пишет книгу.

В числе моих знакомых рабочие Металлического завода — сборщик металлоконструкций Владимир Чичеров, карусельщик Павел Демидов, которые ведут большую государственную работу, будучи депутатами Советов, были делегатами партийных конференций и съездов.

Все эти люди — ярко выраженные крупные личности, с индивидуальным и своеобразным складом внутреннего мира, богатством его, широтой кругозора и образованностью — не поверхностной, нахватанной, а подлинной, пропущенной через призму своего мироощущения, своих незаурядных чувств и взглядов.

Вот почему я настаиваю, что подлинным главным героем нашего времени, а значит, и главным героем произведений искусства является советский культурный, сознательный рабочий.

Подчеркивая роль физического труда в рабочих профессиях, я вовсе не хочу противоставить его труду умственному.

Во-первых, современный рабочий, например оператор или наладчик программного станка, тратит физических усилий не больше, чем машинистка в канцелярии, а умственных усилий не меньше, чем многие инженеры. Во-вторых, талантливый ученый, толковый конструктор, дельный администратор способны своим трудом сберечь труд сотен, а то и тысяч рабочих.

Это известно и неоспоримо. Но есть одна особенность, которая в корне отличает положение рабочего и крестьянина от положения интеллигента.

Дело в том, что труд токаря, комбайнера, шофера сравнительно легко поддается измерению. Его полезность для общества, как правило, очевидна. К тому же, если рабочий сдельщик, то даже будучи прогульщиком и лодырем, он не может получить больше того, что дал обществу.

В ином положении находится работник умственного труда. Отдачу ученого, инженера, директора подчас невозможно объективно определить. Во многих случаях для ее измерения пригодны только совесть самого работника и общественное мнение коллектива, в котором он работает. Поэтому в этих профессиях легче может найти убежище человек с психологией иждивенца, вся польза от которого сводится к тому, что он аккуратно приходит на службу и отсиживает положенные часы.

И, наконец, последнее, но, может быть, самое важное. Едва ли не главной нравственной задачей нашего общества является воспитание коммунистического отношения к труду. Уже сейчас, в период развитого социализма, былые стимулы к труду, свойственные досоциалистическим общественным формациям, или ослаблены, или не действуют вовсе. В нашей стране давно нет голодных, бездомных и безработных людей. Социализм избавил человека от страха за свое существование. Человек обеспечен у нас с младенческих лет и до глубокой старости. Бесплатные или почти бесплатные ясли, детские сады, школы, вузы, больницы, санатории, дешевое жилье, пенсии — гарантированы каждому. По существу уже сегодня молодой человек не думает о куске хлеба, одежде, жилище и может без

угрызений совести довольно долго жить за счет родителей и общества. В этом кроется известная опасность. Поэтому во весь рост встает задача коренной переделки человеческого сознания, отказа от эгоизма и индивидуализма, понимания взаимозависимости людей, необходимости взаимопомощи, выработки новой — глубоко коллективистской — морали. В новом обществе социальное начало в человеческой личности должно взять верх над началом биологическим. Для этого прежде всего труд должен превратиться из обязанности в первую потребность человека.

Такая переделка сознания легче и естественнее всего осуществляется на современном крупном предприятии, в среде рабочего класса — самого передового класса нашего общества.

Здесь, где бок о бок работают сотни людей, где наглядна и очевидна необходимость коллективного, организованного труда, человек как нигде в другом месте учится товарищеской спайке, уважению к личности другого человека, обретает чувство долга перед обществом.

С моей точки зрения, вот где — безграничное поле деятельности для искусства. И в смысле нравственного воздействия на массы людей, активной роли в формировании нового сознания, и в смысле развития социального мышления аудитории, и в смысле отражения великих перемен в рабочем классе — отражения в ярких, доходящих до сердца и дающих пищу уму образах, сопоставимых с реальными, хорошо мне известными мощными фигурами современных рабочих.

●

Картина В. Трегубовича и А. Гельмана «Обратная связь», как было сказано, переносит нас на другой, более высокий уровень хозяйственной жизни. Здесь речь идет уже о сочетании интересов предприятия, в данном случае строительного треста, с государственными интересами. Переход, надо сказать, вполне логичный для автора «Премии». Если бы не другой состав актеров и не другое место действия, можно было бы подумать, что на экране демонстрируется вторая серия того же фильма, посвященного самым актуальным проблемам современной советской экономики.

Хотелось бы прежде всего отметить незаурядное мастерство сценариста, постановщика и всего творческого коллектива, создавшего фильм.

Глубокое знание изображаемой среды, динамичное развитие действия, блестящая игра актеров — все это вместе взятое захватывает и делает фильм настолько увлекательным зрелищем, что о каком-то критическом анализе поначалу вовсе не думаешь. Все персонажи на своем месте: они говорят то, что нужно говорить, и действуют, как им свойственно действовать в их положении. Их легко узнаешь, как своих старых знакомых.

Такое, почти безоговорочное, принятие фильма продолжается до самого финала. И только заключительные кадры, сделанные поспешной скороговоркой и не вытекающие из логики только что прошедших на экране событий, неожиданно разрушают эту магию достоверности.

Создается впечатление, что авторы сами не знали, как им распутать туго завязанные узлы. Или они, подобно нерасчетливому бегуну, успешно обходившему соперников на всей дистанции, под конец выдохлись и едва не сошли с дорожки. И вот когда неудовлетворенный концом выходишь из зала, то начинаешь вспоминать и замечать другие огрехи и швы картины, умело скрытые от тебя мастерством постановщика. Вспоминаешь не очень обычное вторжение Вязниковой на организационное заседание вновь избранного пленума горкома и понимаешь, что оно понадобилось сценаристу лишь для завязки сюжета. Думаешь о том, что функция Вязниковой очень напоминает функцию Потапова, отказавшегося от премии. Начинаешь сомневаться в том, что досрочный пуск первой очереди комбината неизбежно должен привести к серьезной задержке окончания строительства в целом. Не веришь, что это вызовет двадцатимиллионные потери.

Находишь и другие искусственно притянутые и не выдерживающие строгой критики ходы и повороты в развитии сюжета.

Но странное дело. В конце концов со всем этим примиряешься, и только чувство неудовлетворенности финалом остается — смягченное благодарностью авторам за то, что они смело расширили тематику производственного фильма и коснулись важных нравственных проблем, которые до сих пор оставались вне его поля зрения.

Поэтому, оценивая «Обратную связь», хочется говорить не столько о ее слабых сторонах, сколько о том новом и полезном, что принесло ее появление на наш экран.

В центре событий — управляющий строительным трестом Игнат Максимович Нурков, талантливо сыгранный Михаилом Ульяновым.

Нурков — не голубой герой. Он многомерен, сложен и, самое главное, очень похож на своих многочисленных прототипов в жизни. Умный, сильный и дальновидный, он прекрасно знает дело и обстановку.

К тому же он знает и понимает ограниченность своих возможностей. Понимает, что ему не по плечу то, что было доступно его авторитетному и преуспевающему предшественнику Малунцеву. Но он хочет делать дело, которому служит, на которое поставлен. Он ищет выход из почти безвыходного положения и находит его, действуя в соответствии со старинным принципом: цель оправдывает средства. Принцип плохой, скажем прямо — аморальный. И Нурков сам становится жертвой своих же действий.

Но только ли он виновен в происходящем? И можно ли его назвать авантюристом, как это делает первый секретарь обкома Лоншаков? Заслуживает ли он витающего в воздухе фильма обвинения в карьеризме?

Картина не дает прямого готового ответа на эти вопросы. Да, пожалуй, он и не нужен — было бы плохо, если бы зритель уходил из зала кино, найдя в лице Нуркова или в чьем-либо ином лице единственного «козла отпущения».

На мой взгляд, авторы фильма поступают правильно, оставляя нас в раздумьи — в чем же причина грехопадения Нуркова? Многие зрители отдают себе отчет, что грехи Нуркова имеют определенную питательную почву в недостатках существующей системы планирования и управления народным хозяйством, о которых ясно и требовательно говорилось на XXV съезде нашей партии.

В своем докладе съезду Л. И. Брежнев неоднократно подчеркивал необходимость совершенствования хозяйственного механизма и указал на то, что это «прямая обязанность Совета Министров, Госплана, центральных хозяйственных органов».

Если для обеспечения важного объекта необходимыми материалами и оборудованием надо пускать в ход личные связи и влияние, как это делал Малунцев, или мудрить и принимать нереальные обязательства, как это сделал Нурков, то это свидетельствует о том, что задачи, поставленные партией по совершенствованию планирования и хозяйственного механизма в целом, решены еще далеко не полностью.

Еще одна заслуга авторов «Обратной связи» состоит, на мой взгляд, в том, что они, может быть, впервые после «Твоего современника» вовлекли в активные действия руководителей, стоящих на более высоком уровне, чем предприятие. Партийные руководители городского и областного масштаба показаны не в качестве эпизодических лиц, которые появляются в конце фильма, чтобы произнести окончательный вердикт, а по-настоящему живут на экране, делают свое сложное дело. Они узнаваемы, их поведение и поступки вполне достоверны. Зритель верит в опыт и мудрость первого секретаря обкома Лоншакова, тактично и корректно сыгранного В. Владимировым. Убедителен и Окунев, ведающий строительством, — оппонент и одновременно соучастник дутых обязательств Нуркова. Вызывает симпатию жизненный и правдивый образ молодого, принципиального секретаря горкома Сакулина в исполнении О. Янковского.

И здесь мы подходим к главной сверхзадаче, которую если не решил, то поставил фильм.

Речь идет о борьбе с вредным явлением, которое имеет грубое, но верное название — показуха. Показуха — это когда цифра заменяет дело, когда люди забывают, что процент только абстракция, отражающая реаль-

ные события в реальном мире. Когда процент, лишенный своего содержания, становится самоцелью. Показуха — это когда подлинное соревнование людей, рождающееся у станков, заменяется соревнованием цифр, рожденных в тиши кабинетов.

К сожалению, явление это еще достаточно распространено и порою затмевает здравый смысл и совесть, заставляет кривить душой даже очень ответственных работников.

Часто дело здесь не в корысти или карьеризме отдельных руководителей, хотя эти качества тоже иной раз способствуют возникновению показухи. Дело еще, если можно так сказать, в какой-то мистической силе процента, которая застит солнце и заставляет забывать об экономических реалиях. Правда, эта мистическая сила на поверку имеет вполне реальные корневища все в том же несовершенстве показателей, которые служат для планирования и оценки работы производственных коллективов.

Кому из строителей не знакома погоня за валом, лихорадка на сдаче объектов в конце квартала и года? Массовые авралы сопровождаются порчей материалов, битыми стеклами, окраской по сырой штукатурке, потерей уважения к качеству. Финал — победные акты с длинным перечнем недоделок и мертвая тишина на объекте после первого числа.

Вещественные следы этой показухи остаются на долгие годы в виде протекающих крыш и облупленных фасадов, в виде незаконченного благоустройства новых кварталов, вросших в землю бетонных балок и холмов застывшего асфальта на обширных площадях, где должны быть разбиты скверы и газоны.

Знакомо это явление и промышленности.

Руководители предприятий нередко сами пускаются во все тяжкие, лишь бы выполнить план «любой ценой». Но бывает и другое: тридцатого числа «сверху» раздается звонок с требованием «добавить» полмиллиона вала, чтобы «не подводить» район или министерство. А как часто предприятия получают заведомо необеспеченный план и при этом обе стороны — дающая и принимающая — молчаливо рассчитывают на его последующую корректировку. Борьба с корректировками ведется больше на словах и заканчивается совместным обращением борющихся сторон в Госплан с просьбой снизить план задним числом, чтобы не портить показатели города или министерства.

Такая практика, давно осужденная партией, наносит народному хозяйству большой экономический ущерб.

Но еще больше причиняемый ею ущерб моральный.

Показуха — это капкан, в который могут попасть все: рабочие, руководители. И поэтому вызывает глубокое сочувствие секретарь парткома стройки Артюшкин, когда возражает против отмены заведомо ненужного пуска первой очереди, потому что стыдно будет перед рабочими, мобилизованными на решение этой задачи. Может быть, и Лоншаков думал о том же?

Думается, большая заслуга авторов «Обратной связи» состоит в том, что они изобразили зло показухи наглядно, крупно. Можно, конечно, упрекнуть создателей фильма в том, что они не поставили всех точек над «i», не дали готовых рецептов борьбы с этим злом. Но вряд ли это входит в задачи и возможности искусства. Антон Павлович Чехов на упреки по поводу одного из своих рассказов ответил примерно следующее: вы хотите, чтобы я, описывая жизнь конокрадов, добавил, что воровать лошадей нехорошо, — но ведь это и без меня давно известно.

И хотя недостатки в нашей хозяйственной практике, против которых выступает фильм, давно известны, должен сказать на основании личного опыта, что преодолеть их совсем не просто. Работая директором, я пытался сбить авралы и покончить с натяжками в выполнении плана, оставляя «почти готовую» продукцию на следующий месяц. И что же? Доделки этой, почти готовой, продукции, которые при аврале были бы закончены через пару дней, растягивались на весь следующий месяц, и в результате все возвращалось на «круги своя», а народное хозяйство недополучало нужного ему оборудования.

Повторим: вопросы, поднятые в «Обратной связи», далеко не просты и не решаются в рамках одного кинофильма. Важно то, что фильм привлек к ним внимание широкой общественности и тем самым дал новый действенный толчок к упорной работе по устранению недостатков хозяйственного механизма, как этого требуют партийные решения.

Заканчивая эти заметки о производственных фильмах, хочу еще раз подчеркнуть необходимость расширения охватываемой ими действительности: как в сторону более полного показа хозяйственных и партийных руководителей, стоящих над предприятием, так и в сторону показа рабочего человека. О рабочих речь уже шла. Что касается руководителей более высокого ранга, то кинофильмы сообщают нам на удивление мало: обычно, если они и появляются на экране, то только под занавес, чтобы несколькими мудрыми словами помочь сценаристу выпутаться из раскинутых им самим сетей. В этом отношении «Обратная связь» — заметный шаг вперед. Думается, надо смелее идти по этому пути. Конечно, проявить смелость не всегда легко. Я помню, как возмутился знакомый начальник главка, когда на экраны вышел «Твой современник»: он воспринял этот фильм как покушение на «святая святых». Что поделаешь — не привык человек к тому, чтобы кинематограф вторгался в сферу его обитания.

А вторгаться надо. Надо помнить, что на этом уровне решаются важнейшие вопросы, касающиеся всего народного хозяйства. Драмы, которые происходят в кабинетах министерств и Госплана, подчас обладают едва ли не шекспировским накалом страстей, а их результаты сказываются на жизни тысяч людей.

Критика и самокритика — непременное условие ленинского стиля работы, и она полезна для работников всех уровней народного хозяйства. Думается, что деятели киноискусства, работающие над созданием производственных фильмов, должны руководствоваться словами Л. И. Брежнева, сказанными на XXV съезде партии: «По мере роста масштабов и сложности решаемых задач строгий, критический подход ко всем делам приобретает особое значение».

Сегодня производственный фильм на подъеме. И это — очень хорошо. Ведь именно в сфере труда решаются вопросы отношения личности и общества, решаются основные проблемы нравственного развития советского человека.

Ленинград

Ю. Богомолов

Грузинское кино: отношение к действительности

Мысль разрушила представление, но... воссияет, вновь родившись, представление — зародыш самой мысли!

Э. Т. А. Гофман

В одной из новелл фильма «Настоящий тбилисец и другие» авторы изобразили режиссера, снимающего исторический сюжет. Режиссер толст и страдает одышкой. Съемки идут на натуре, у стен старой крепости. Актеры, заточенные в средневековые доспехи, старательно размахивают мечами. Видно, что актеры устали и битва не настоящая. Подлинна, однако, по мысли авторов, та страсть, с которой отдается сам кинорежиссер этому бутафорскому предприятию.

При съемке одного из дублей баталии режиссер не смог сдержать свой темперамент, бросился в самую гущу сражающихся статистов, чтобы личным примером вдохновить их на творческие и ратные подвиги... Со съемки его увозили перебинтованным, поддерживая под руки...

Это было бы забавно, если бы не было так символично.

Художнический темперамент, талант, профессиональная искусность, благие намерения кинематографистов слишком часто разбиваются о неприступные остовы бутафорских сюжетов.

В павильонах студии «Грузия-фильм» намерения разбиваются, может быть, и не чаще, чем в павильонах других студий, но здесь катастрофы и травмы почему-то более заметны и почему-то особенно чувствительны. Может быть, оттого, что здесь так несомненны и очевидны сами намерения, таланты, темпераменты художников?

Грузинское кино отличает широкий спектр жизненных тем и идейных мотивов, злободневность истории, историзм современности. В значительных его работах несомненна живая связь между днями, давно минувшими, и временами грядущими.

Тем поучительнее было бы проанализировать движение некоторых идейных мотивов, судьбы определенных героев, эволюцию наиболее известных эстетических открытий в грузинском кино.

О том, что прошло...

Конечно же, профессионализм, талантливость — непременные условия художественного творчества (или, по крайней мере, должны быть таковыми). Но в иных случаях условия эти становятся уже как бы о б ъ е к т о м художнического интереса, существом и содержанием произведения. Тогда однозначная история, к тому же не новая, загадочно преображается, приобретает расширительный смысл...

Как, например, история несчастливого сватовства молодого фармацевта («Свадьба»).

Или андекдотический эпизод из жизни народного умельца, нечаянно, но основательно замуровавшего себя в винном кувшине («Кувшин»).

Или бурная эксцентриада, сопутствующая выяснению отношений между традиционно непримиримыми соперниками: Давидом и Голиафом («Серенада»).

И тогда нам почти нечего сказать о самой истории, о ее герое, о его характере и судьбе, о том, насколько верно и полно в сюжете и в характере отразилась современная действительность. А говорим мы (или пишем) большей частью о характере дарования самого автора, о своеобразии его художнического видения, которое вдруг, но не случайно оказывается существеннее увиденного предмета.

Способ видения в искусстве — предмет, достойный искусства. Действительность в этом случае запечатлевается для большей выразительности. Потому она берется столь избирательно и, как правило, по контрасту.

Истовый лирик служит фармацевтом.

Искусный умелец становится жертвой своей искусности.

Романтические чувства прорастают подле склада эмалированной сантехники.

В каждом случае фабула ощущается как метафора художнического дара.

Поэзия влюбленности героя «Свадьбы» — фигура окрыляющего художника вдохновения.

Тема вдохновенного творчества, его, поднебесная высота, его земная красота, его мощь и хрупкость варьируются в грузинском кино 60-х годов с настоятельностью примечательной. Примечательной настолько, что ее нельзя объяснить одним стечением обстоятельств субъективного порядка, личными склонностями и предпочтениями тех или иных художников. Наоборот, в популярности этого мотива нельзя не заподозрить объективных оснований.

Подобно тому, как лирические или эксцентрические сюжеты служили метафорой темы художественного творчества, последнее само оказалось на положении метафоры.

Как это принято у романтиков всех школ и направлений, у молодых грузинских кинематографистов той поры художество — это пример, образец слитности, единения, полной и безусловной гармонии поэзии духа и прозы бытовой стихии, это модель той жизнедеятельности, где человек полнее всего реализует себя как индивидуальность, личность и где человек скорее всего находит общий язык со «сборной» людей остального мира.

Фильмы грузинских кинематографистов с энтузиазмом афишируют таланты и способно-

сти своих авторов: они, по видимости, эгоцентричны.

По сути, их следовало бы рассматривать как декларации авторских программ — сугубо эстетических, но часто и (сегодня это особенно очевидно) программ этических.

Разумеется, честь и слава открытия этой темы, как и способа ее выражения, не принадлежит кинематографистам 60-х годов. Потому на их опытах нет ореола открытия, печати откровения, следы которых обыкновенно хранят создания пионеров темы и родоначальников эстетических направлений. Ленты тех лет изящны и лучезарны. Парадоксальным образом они тем лучезарнее и светлее, чем безрадостнее житейский опыт их героев.

С легким сердцем мы наблюдаем, как считает камни и ухабы старый гончар, скатываясь с пригорка в утробе винного кувшина, как тушуется молодой фармацевт, торопившийся на свидание с любимой девушкой, а попавший на чужое свадебное торжество.

Легкое сердце, с которым принимаются и отсчитываются удары судьбы, личные катастрофы героев — признак того, что метафора набрала высоту, что смысл сюжета расширился, что в нем (в сюжете) отразился, пусть ненадолго, пусть на мгновение, мир в движении.

Что правда, то правда: в этих лентах, как, впрочем, и в других лентах того времени, нет патетики первооткрывательства, поскольку сама тема досталась их авторам по праву наследования. Но есть естественная и достаточно искренняя манифестация верности, преданности давней традиции. Это-то обстоятельство и сообщило грузинским фильмам 60-х годов спокойную философичность и теплоту лирической интонации.

И то и другое оказалось заразительным. Лиризмом и философичностью исполнены картины Т. Абуладзе «Я, бабушка, Илико и Илларион», фильмы «Пиросмани» Г. Шенгелая, «Необыкновенная выставка» Э. Шенгелая, а также следующая пара картин этих режиссеров: «Мелодии Верийского квартала» и «Чудаки», первая лента О. Иоселиани «Листопад», фильм «Не горюй!», снятый Г. Данелия на «Мосфильме».

Сегодня то и другое почему-то кажется недостаточным.

На белом полотне небольшого кинотеатра луч проектора, пробиваясь сквозь темноту зала, вызвал к жизни старую комическую. Но кинокамера, присутствуя при этом, смотрит не на экран, а на лица зрителей. Следует сюита лиц и сюита реакций — от скептической до простодушно-непосредственной. Это еще одна новелла из упоминавшегося здесь фильма Н. Мчедлидзе «Настоящий тбилисец...». Отношение субъекта к объекту намеренно изолировано от объекта и поневоле — от субъекта. В кадре — теплота Лирической Интонации.

Такая замкнутость, самоцельность не всегда сознательна.

В основе сюжета «Городка Анара» режиссера И. Квирикадзе заведомо условная ситуация. Во всей округе не найти такой винной бочки, в которую можно было бы в один прием перекачать содержимое десятилитрового рога.

В картине много, особенно поначалу, юмора, эффектных жестов, привычного для грузинского кино артистизма, игры на публику, много хороших мин при осечках и конфузах с неосушаемым рогом, есть замечательный и почти обязательный для всех грузинских картин актер Давид Абашидзе, щедрый и на артистизм и на «хорошие мины». Но сюжет очень скоро утрачивает поступательное движение и начинает поставлять на экран положения-дубликаты и характеры-близнецы. Маньяк, затевающий пальбу после нескольких бокалов вина, стóит того уравновешенного типа, что на полпути к честолюбивой цели впадает в летаргию. Комический эффект становится все более самодовлеющим, и, понятно, он требует не в о о б щ е жизненного материала, а вполне определенного, достаточно «горючего» в комедийном отношении, то есть такого, который был бы способен поддержать огонь в топке комической стихии.

Условная ситуация апеллирует к эмпирической стихии в той степени, в какой последняя способна ей подыграть, и потому ее предмет — она сама. Это было бы не так мало, если бы сюжет не претендовал на большее: на завоева-

ние широкого жизненного пространства, на расширение поля зрения, в которое попадают и некоторые сложные и противоречивые проблемы бытия.

Чудаки из одноименного фильма Э. Шенгелая рвутся на волю, но подземный ход, давшийся им трудом нескольких лет, попетлял-попетлял и привел их обратно к месту наказания — в тюремный каземат.

Так стремятся убежать и не могут убежать от своей условности сюжет и герои «Городка Анара». Потому здесь все привычные и уже до того ставшие известными эстетические открытия грузинского кино замкнуты на себя. Потому мы здесь большей частью имеем дело не просто с особым мироощущением, своеобразно и органично соединяющим лиризм и иронию, но с упражнением в этом мироотношении, со своего рода тренировкой в таком мироощущении. Таким способом (пускай несознательно, возможно, даже вопреки исходным авторским намерениям) достигается изоляция ощущений и эмоций от их непосредственных источников и конкретных поводов. И снова отношение вытесняет из кадра действительность, подменяет действительность, само претендует на статус действительности.

Но вот камера повернута на 180 градусов, объективом к современному материалу. Автор вышел из заточения условной ситуации, позади оставлены театральные выгородки на натуре, сданы в гардероб импозантные костюмы прошлого, а в реквизиторскую студии — его атрибуты. Режиссер Георгий Шенгелая, автор «Пиросмани» и «Мелодий Верийского квартала», снял новую ленту «Приди в долину винограда», о том, как люди провели в виноградную долину водный канал. Современные герои, злободневные проблемы, сегодняшний быт... Новый канал, несущий виноградарю облегчение, врезается в его быт, внедряется в его сознание... Это, видимо, и есть внутренняя тема картины. Но странное дело: как ни близки мы к людям, что строят и для кого строят канал, как ни вхожи мы в их гостеприимные дома и как ни посвящены в их дела, кажется, что знакомы мы с ними заочно, по рассказам и воспоминаниям третьего лица. И сколько ни мотаемся мы вместе с начальником строительства на его «газике» по стройке, а стройки не видим, не чувствуем ее пульса, ее движения.

Зато узнаем, кто как к ней относится. Старик, в чей дом уперся бетонный желоб канала, тоже уперся и ни в какую не хочет уступать дорогу новому, шумит, негодует... Другой старожил долины спокоен и мудр, угощает строителей подле дома, который должен быть ими разрушен. Его старуха, грузная, согнутая годами и трудом, несет в подоле незваным, но привычно дорогим гостям свежие огурцы, помидоры, лук... Неулыбчивый председатель местного колхоза деловит и деятелен. Деятелен и энергичен начальник стройки. Стоически терпелива его любящая жена, восторженны дети... Лезвие канала нанизывает одну реакцию за другой. Фильм же кончается с окончанием стройки. Торжественное открытие: много солнца, улыбок, проникновенных слов... Вдоль канала по дороге, которой едет начальник стройки, строители за импровизированными столами вместе с радушными хозяевами усадеб встречают его поднятыми бокалами. Снова коллекция улыбок, открытых, доброжелательных лиц. И в финале самые счастливые и непосредственные улыбки — непринужденные улыбки детей, застывшие в стоп-кадре.

Теплота Лирической Интонации снова безраздельно господствует на экране, и господство это особенно очевидно в присутствии и при наличии самого предмета поэтического энтузиазма — примет и обстоятельств современной действительности. Конкретные приметы и реальные обстоятельства ощущаются как отзвуки и отблески лирического самочувствия автора. Тут первично отношение, а действительность — лишь его отражение и иллюстрация. Потому-то она здесь так неуловима, неосязаема и быстротечна. Автор фильма режиссер Георгий Шенгелая входит в кадр, чтобы сыграть главную роль — начальника строительства. Мы не говорим в данном случае об актерских способностях режиссера и качестве его игры — мы говорим о содержании последней. Предмет роли — не характер и не судьба героя, как легко заметить, а умонастроение и

мироотношение героя-режиссера. Герой тут — персонифицированное мироощущение автора картины, а должность и характер его занятий — простая условность, сюжетная мотивировка, как и сама стройка с ее проблемами. Так режиссер, вроде бы покончив с условностью художественного материала, сотворил в конечном итоге все тот же условный мир Лирической Интонации.

Во всем этом есть нечто фатальное. Пытается ли художник говорить о действительности вне ее конкретных данностей, отрешаясь от них, дистиллируя свои впечатления и наблюдения (как, скажем, в фильме «Настоящий тбилисец...»), или сочиняя, вымышляя особую реальность с ее особой конкретностью и достоверностью («Городок Анара»), или ничего не выдумывая и ни от чего не отрешаясь, а обращаясь непосредственно к материалу современности («Приди в долину винограда»), он всякий раз своим подлинным героем делает Отношение к Миру, оставляя за Миром право выбора между возможностью соответствовать или не соответствовать этому Отношению. То есть оставляя действительность на вторых ролях.

Соблазнительно просто неудачи (особенно неудачи талантливых людей) объяснять частными просчетами и субъективными моментами: слабый сценарный материал — в одном случае, неточный выбор актеров — в другом, в третьем — и то и другое, плюс еще какие-нибудь производственно-технические причины. Однако сколь основательны ни были бы мотивы такого рода, они лишь отчасти объясняют природу творческой неудачи.

Судя по всему, кризисные моменты в творчестве некоторых грузинских режиссеров — не частные факты их биографий, они связаны с какими-то явлениями общего порядка, возможно с кризисом излюбленной темы и излюбленного жанра.

...продолжение достоинств

Излюбленная установка грузинского кино — жизнь по законам и меркам художественного творчества, эстетического отношения к действительности — все эти годы не просто варьировалась, она изменялась и, в конечном итоге, изменилась почти до неузнаваемости.

Спокойная и убежденная демонстрация такого взгляда в картине Т. Абуладзе «Я, бабушка, Илико и Илларион», а также в других фильмах того периода, сменяется в фильмах «Пиросмани» и «Необыкновенная выставка» определенной рефлексией по отношению к этому образу чувствования и мышления. Не то чтобы в лентах тогда еще только начинавших режиссеров Георгия и Эльдара Шенгелая брались под сомнение самые принципы согласия с собой, союза с природой. Но в них осознаются трудности, ценой которых согласие и союз могут быть достигнуты. В этом плане «Необыкновенная выставка» и «Пиросмани» — картины, дополняющие друг друга. Герой первой — откладывает призвание на будущее и, в конечном итоге, его прозакладывает. Герой второй — стоически верен своему дару, но оплачивает вдохновение и будущее неустроенностью быта, неудачами и горестями своей частной жизни. Герой картины Г. Шенгелая — лицо историческое. Герой фильма Э. Шенгелая — безвестный скульптор, эпизодический персонаж в неписаной и к тому же анонимной драме «История искусства».

В праведности пути Пиросмани и в неправедности судьбы несостоявшегося скульптора для авторов обеих картин нет вопроса. Вопрос и недоумение в том, пожалуй, что человеку приходится выбирать между вечностью и повседневностью.

С точки зрения целостного человека, живущего в союзе с природой и в согласии с собой, олицетворяющего духовность самой природы, такая дилемма не просто не понятна, но прежде всего не законна. Поэтому человек, поставленный перед ней волей житейских или исторических обстоятельств, достоин сочувствия безотносительно от того, какой он выбор сделает, безотносительно к тому, выберет ли он историческую судьбу или частную, божий дар или сытную яичницу.

Г. Шенгелая не спешит героизировать своего героя, а Э. Шенгелая не торопится с приговором своему.

«Пиросмани» — лирическая драма о том, как

дает у самого своего основания трещину мироздание там, где проза поэтична, а поэзии нет вне прозаической действительности. Поэзия и проза, сознание и инстинкт в картине «Пиросмани» разлучаются, и отныне нужны сознательные усилия художников, энергичная неустанная работа целых культур, чтобы они могли воссоединиться.

«Необыкновенная выставка» — лирическая комедия о человеке, которого несет река повседневной прозы. Кладбищенский скульптор порастратил божественное вдохновение, но сберег божественный материал — паросский мрамор, который подарит своему способному ученику. Тот от счастья подпрыгнет до седьмого неба и там останется, благодаря стоп-кадру.

Нота лиризма, явно и столь победно звучащая в фильме, — верный признак интимных, свойских отношений автора с героем. Течение повседневных нужд относит героя от цели его предназначения, но цель еще в пределах видимости, она не за горизонтом. Утрачена внутренняя цельность, рассогласовались времена человеческого бытия: напряжение духовной жизни отчасти оставлено в прошлом, отчасти отложено на будущее. Настоящее расчищено для настоящего, но воспоминание об утраченной целостности, о единстве тех сторон бытия, которые стали противоположностями, живо, надежда на то и другое пока не исключена. Да и потребность в том и другом время от времени дает о себе знать.

Идеал жизни по законам художественного творчества еще остро памятен, реален, кажется вполне доступным; во всяком случае, он не за плечами прошлого и не за горами будущего. Тем не менее это всего лишь идеал — реальность нематериальная, отзвук прошлого, мечта о будущем. Оттого в фильме теплота нежного отношения к герою смешана с горечью насмешки над ним.

Так же, как в «Пиросмани», пиетет перед талантом героя окрашен в «Необыкновенной выставке» горечью сострадания к его судьбе.

А дальше следуют отчаянные попытки не упустить из виду идеал и не потерять вкус к мечте. Не позабыть вкуса мечты.

«Мелодии Верийского квартала» — нарядное, музыкально-хореографическое празднество во славу этого идеала.

Идеал простодушного безыскусного искусства представлен тут в наиболее чистом и подкупающем варианте: традиционные фольклорные персонажи — добрая фея, нищие, толстосумы, злодей — затевают вокруг золушек Верийского квартала веселый хоровод, вовлекая в эту сугубо условную игру все новых и новых участников. Пространство фильма достаточно определенно в своих границах, а время — в своих. Определенность не только в конкретных указаниях на место и время действия — Верийский квартал Тбилиси начала века. Она в тех сознательных ограничениях, которые накладывает на сюжетное действие жанр фильма, в данном случае жанр «мюзикла». Благодаря жанровой категоричности «Мелодий...» герои и сюжетные столкновения находятся по одну сторону условности, то есть по т у сторону условности, за чертой условности, в раме условности. И все сколько-нибудь конкретные приметы действительности ощущаются только как ее эстетические знаки. Нищета, извозчики, изнурительный труд прачек, быт улицы, те или иные социальные институты — все это только костюмы, маски, различные атрибуты карнавального действа.

В той мере, в какой ощущается безоговорочная условность границы, очерчивающей территорию сюжетного действия, осознается и временная граница этого действия — то, что оно развернуто в прошлом времени. И как бы живо оно ни переживалось, оно тем не менее переживается и ощущается только как п р о ш л о е, навсегда минувшее время. Прямого сопереживания с героями поэтому не возникает. Вместе с авторами картины мы не столько празднуем, сколько в с п о м и н а е м праздник и все эмоции, ему сопутствующие.

«Чудаки» — картина, не знающая такой определенности границ места и времени действия. Неболет, помесь кабриолета и аэростата, парадоксальным, вернее пародийным, образом сближает и перемешивает на экране прошлое и будущее. Неболет — это не столько фантастическое, сколько фантасмагориче-

ское сооружение, символически выражает близость, тесноту действительного и возможного, небесного и земного, поэтического и прозаического. Но выражает опять же не только символически, но и пародийно. Здесь авторы вместе с героями находятся не по ту или другую сторону условности — они балансируют на границе условного и безусловного. Балансирование носит откровенно игровой характер. Вновь и вновь проигрывается, снова и снова обыгрывается разрыв романтических устремлений с конкретными данностями повседневной бытовой стихии. Вот герой расплачивается своим бытом (домашней утварью и отчим кровом) за долги своих предков и налегке пускается в новую жизнь... Вот он влюбляется... Вот он рвется в облака... А проза окружает, тормозит, предъявляет счета и требует героя к их оплате, ставит подножки и надувает.

Наконец романтики реваншируются: они воспаряют над действительностью, чтобы открыть, как она живописна и прекрасна.

Действительность, открывающаяся с «седьмого неба», похожа на мечту.

Имеем ли мы дело с театральной выгородкой в пространстве и во времени (Верийский квартал) или с целым миром, красочным, как театральная декорация («Чудаки»), — мы имеем дело с утопией, проекцией наших лучших, самых светлых, самых распрекрасных надежд и иллюзий.

Различие картин, пожалуй, в степени реалистичности декораций: в «Чудаках» утопия более реалистична и буднична, в «Мелодиях...» — более условна и празднична.

Настроение, чувство поэта-романтика колеблется между стремлением создать свой особый мир, уединиться в нем, отстоять свою исключительность и склонностью завоевать объект, «оккупировать» весь мир, распространить свою творящую власть на всех и вся.

Когда верх берут «изоляционистские» тенденции в настроении художника, мы получаем картины внутренне замкнутые, с четко обведенными жанровыми границами, с маскообразными персонажами, с подчеркнуто обособленной пластической средой, иногда предельно стилизованной (как в «Зонтике» М. Кобахидзе), иногда внешне достоверно историзованной (как в «Первой ласточке» Н. Мчедлидзе).

Когда же романтические чувства поэта обнаруживают «экспансионистские» устремления, то являются ленты, не отличающиеся жанровой чистотой, сюжетной симметрией, ритмической, а также пластической остротой. Словом, ослабленными оказываются именно те элементы, которые могли бы указывать на несходство мира фильма и эмпирической действительности и соответственно — на несовпадение мира поэзии и стихии прозы. Фильм демократизируется в своих отношениях и с эмпирической действительностью и с аудиторией, он открывает границы и с той и с другой стороны, он делается как бы вольным городом, куда доступен вход и прозе жизни... Именно к такому построению стремятся и «Чудаки» Э. Шенгелая и «Ожерелье для моей любимой» Т. Абуладзе. Другой вопрос, насколько такая тенденция основательна? Въезд в мир таких картин — беспошлинный, но он связан с одним условием: непременным подчинением власти духовного начала, соблюдение которого в свою очередь сопряжено с другим условием — с отрешением от забот и обстоятельств повседневного быта.

В «Чудаках» любимая героя-романтика хотела бы присоединиться к экипажу неболета, да муж не пускает.

В «Необыкновенной выставке» кладбищенский скульптор желал взлететь на крыльях вдохновения, но взлететь не смог — быт попутал.

Проза, чтобы прописаться в вольном стане романтиков, должна перестать быть самой собой и обратиться в свою противоположность — в поэзию.

В «Ожерелье для моей любимой» Тенгиза Абуладзе романтик спешивается, отправляясь в мир за подарком для любимой. Возвращается он с описанием своего путешествия: это его ожерелье для любимой. Подарок бесценный: самому дорогому человеку преподносится самое дорогое, что есть на белом свете, — действительность. В том числе и прозаическая, впро-

чем, эстетически обработанная действительность, стилизованная под прозу.

Так выясняется, что романтике отдается во владение мир, но условный, мир-утопия.

Привычной гармонии материального и духовного, привычной непротиворечивости повседневного и вечного здесь не получается. Получается реванш: торжествует то, что во внеэстетической реальности оставалось на втором плане — эстетическое начало бытия, красота духовного.

Это не совсем то, к чему стремились, чего желали, о чем мечтали гордые романтические души великих поэтов прошлого.

Вольтеровский Кандид жизнь положил, чтобы найти то, что потерял, — свою невесту Кунигунду. Потерял он ее юной девой, а нашел древней старухой.

Картина Э. Шенгелая «Чудаки» в оригинале называется «Чокнутые». Излюбленный герой, упущенный было из виду, а теперь найденный и опознанный, кажется автору не просто чудаком, а *чокнутым*. Изменился не только мир, который перестал быть *идеальным*, изменился сам герой, который *стал идеальным*. То, что было нормой, оказалось исключением и рискует обратиться в аномалию.

В грузинских фильмах этого ряда герои отмечены печатью исключительности и избранности. Их торжество в финале безусловно и условно. Их победа и несомненна и сомнительна. Тут есть, пожалуй, даже обратная зависимость: чем безусловнее победа героя внутри сюжета, тем условнее сюжет и, следовательно, тем сомнительнее сама победа.

Потому итог так часто комичен. А когда он не комичен, то становится трагичным.

Тенгиз Абуладзе после лирической исповеди «Я, бабушка, Илико и Илларион» снял патетическую проповедь «Мольба» — картину в своем роде исключительную. На экран в «Мольбе» не допущено ни прозаическое слово, ни прозаическая реальность. Поэтическое слово и поэтическая реальность не просто господствуют в кадре, но абсолютно замещают всякое иное слово и всякую иную реальность. Печатью избранничества здесь отмечена даже природа: это необжитые утесы, это недоступные для человека и облюбованные, обживаемые его сознанием вершины гор. Единоличный герой фильма — поэт-романтик, который, впрочем, находится не перед камерой, а по другую сторону камеры и может быть отождествлен с последней, то есть должен быть растворен в самом способе понимания и толкования реальности.

Тема разрыва «природного человека» с прозой природы доведена в этой картине до последнего предела.

«Ожерелье для любимой» — возвращение на землю. Вернее, попытка компромисса поэта-романтика с будничной, равнинной землей.

Но ни «реалистический компромисс» идеала с действительностью, ни «эстетический реванш» идеала над действительностью не были удовлетворительным, сколько-нибудь полным разрешением темы. Того органического единства противоположностей, той непринужденной свободы, с какой менялись местами и положениями поэзия и проза, той естественной взаимозаменяемости мгновения и вечности, словом, всего того, что так уверенно и убежденно манифестировалось в грузинских фильмах на рубеже 50—60-х годов, никак не выходило в фильмах, датированных 70-ми годами.

Возникла альтернатива. Надо было выбирать. Поэт, разумеется, брал сторону поэзии. Но в этой верности теме и определенному способу ви́дения таились по меньшей мере две опасности. Первая была связана с тем, что *способ* видения становился как бы *предметом* ви́дения, он замыкался на себе. И, значит, художественная реальность рисковала стать моделью самой себя. Это вело к художественному эгоцентризму.

Другая опасность заключалась в попытке смотреть на мир исключительно сквозь призму поэзии, в стремлении по мере возможности окрасить противоречивую бытовую и историческую реальность в яркие цвета, разнообразить прозаический, равнинный ландшафт сюжета редкими и изысканными художественными тропами.

Что говорить: грузинский кинематограф накопил значительные ресурсы лиризма, которые

в иных случаях расходовал широко и щедро. Как, например, в ленте Р. Чхеидзе «Отец солдата». «Природный человек» волею обстоятельств поставлен здесь перед лицом трагедийной действительности — войной.

Его оружие все то же: неубывающая человечность и беспредельная широта души. С ним он идет на войну и одерживает убедительные победы. Но его недостаточно, чтобы победить зло. Отец солдата берет в руки огнестрельное оружие и сам становится солдатом. Он торжествует над античеловеческой действительностью не только в моральном плане (что привычно для «природного человека»), но и в реальном, что в сущности для него ново. Этот последний момент, пожалуй, был недостаточно глубоко осознан самими авторами. Все-таки моральный триумф героя выглядит особенно красочно и нарядно. Не случайно кульминационной сценой в эмоциональном отношении стала та, где герой заслоняет собой от гусениц танка виноградную лозу. То есть где он пускает в ход свое моральное оружие — истовую человечность. В то время как самая метаморфоза «природного», «естественного» человека — в человека социального осталась недостаточно проявленной драматургически и потому, возможно, прошла незамеченной для зрителя.

Она осталась незамеченной для тех фильмов, где знакомый герой ставился в типичные обстоятельства конкретной исторической действительности. Авторы словно находились под обаянием героя Серго Закариадзе и под впечатлением той победы, которую одержала человечность над стальной броней тяжелого танка.

Душевность, сердечность снова и снова рассматриваются как величины самодовлеющие. И потому впечатление такое, что не герой служит средством и поводом для развертывания действительности, а как раз наоборот: житейские ситуации, исторические коллизии дали повод и основания раскрыть, развернуть, продемонстрировать лучшие качества главного героя. Так, скажем, организованы военные эпизоды в «Отце солдата». Слишком заметно, что образы отражаемой реальности ограничены требованиями представить ту или иную сторону характера героя. Это неявное, а вместе с тем все-таки последовательное приспосабливание реальной среды к условному заданию.

В бенефисном спектакле по-новому соотносятся традиционно обусловленные элементы. Не актер бывает занят в идущей для его бенефиса пьесе, а пьеса ставится для актера. Спектакль играется во славу и честь мастерства замечательного бенефицианта. Фильм Ш. Манагадзе «Тепло твоих рук» и воспринимается как бенефис замечательной героини и ее жизненной философии. Самая же реальность, то есть историческая действительность, ощущается как декорация, впрочем, вполне натуральная, но неизменно нужная только для выявления героя.

Чтобы дать на лицо актера дополнительный свет, ставят доску, покрытую специальным составом, доска эта называется подсветкой. Историческая натура в картинах этого рода «работает» как подсветка.

Снова все замыкается на герое, представляющем авторскую концепцию бытия. Окно в мир, так широко распахнутое в «Отце солдата» и в «Тепле твоих рук», оказывается прежде всего зеркалом, отражающим лицо героя.

Кризис жанра

Человек, сотворенный Магадэвой, был от природы скромен и застенчив. Но сама природа, по свидетельству индусской легенды, изложенной Власом Дорошевичем, не скупилась на ничем не прикрытую лесть. В его честь всходило солнце. Зеленые лужайки ему улыбались цветами, а птицы ему пели свои лучшие песни. Наиболее восторженные из пернатых сочиняли даже гимны. Природа к тому же была до угодливости предупредительна. На пути Человека вырастала трава (чтоб не жестко было ступать), пальмы расправляли листья (когда он садился отдохнуть в их тени), плоды торопились созревать (чтобы упасть к ногам проголодавшегося Человека). А когда Человек взглянул на себя в зеркало уснувшего пруда, то очень понравился себе. И он стал горд. Принимая знаки внимания природы как должное,

он теперь осознал их недостаточность. И если просыпался до восхода солнца, то удивлялся: почему оно медлит? Если находил стебелек без цветка, то винил траву в праздности и бесцельности существования. Он хотел видеть в природе только свое отражение и верил, что природа — всего только отражение его желаний и материальное выражение его намерений. Что его отношение и переживание первичны, а материя вторична и, следовательно, производна от его наблюдения. Словом, Человек, как сказали бы мы теперь, стал впадать в вульгарный идеализм.

«Природный, естественный человек», став в определенный момент излюбленным объектом многих грузинских лент, затем сам обратился в принцип объяснения и толкования действительности. Как объект творчества этот герой чрезвычайно интересен, но как субъект — крайне ограничен. В зеркале этого героя виден ведь только он сам. Использовать же его как универсальный критерий жизненной практики, стоять на его точке зрения, как на единственно возможной, это значит — в какой-то мере! — впадать в ошибку, в которую впал Человек, сотворенный Магадэвой.

С ним, с этим героем, вероятно, и связан культ лиризма в грузинском кино 70-х годов. Недаром лиризм в грузинских фильмах воспринимается как нечто большее, чем настроение, состояние души. Это уже целая философия жизни, способ реакции на нее, наконец, это последний шанс ее не заметить!

У Толстого Наташа Ростова в минуту душевного подъема не то чтобы не видит несчастья брата, катастрофически проигравшегося Долохову, а не хочет этого видеть, хочет обманываться насчет действительного положения вещей.

Перед лицом действительности грузинские кинематографисты нередко не могут избежать искушения чем-то вроде «лирического сомнамбулизма».

Когда Магадэве наскучило нарциссирование Человека, он сотворил обезьяну, у которой не было иного предназначения на Земле, как подражать Человеку.

И Человек увидел, как он смешон и нелеп в своем тщеславии и самомнении, потому что увидел себя со стороны.

Взгляд со стороны предполагает такую степень объективизации реальности, какой не знает лирика.

В художественной литературе установка на реальность, не зависимую от представления о ней, связана с переходом от романтических форм к реалистическим. Так, в средние века жанры фольклорной лирики постепенно дополняются жанрами письменной прозы. В XIX веке в письменной литературе начинают доминировать прозаические формы. И тот и другой процессы были вызваны, как полагают историки и теоретики литературы, обострением познавательных задач, выдвинувшихся в художественной деятельности, усложнением и расширением сферы духовной жизни, которая уже не может обслуживаться фольклором в первом случае и письменной лирикой — во втором.

Реалистическая проза, с одной стороны, позволяет значительно увеличить угол зрения на окружающий мир, включить в границы эстетической реальности предметы и объекты, заказанные для романтической поэзии, сделать сами эстетические границы предельно подвижными, а с другой — умножить аналитические способности художественной модели.

Аналогичную ситуацию можно было наблюдать в отношении советского кино на рубеже 20—30-х годов, когда установка на эмоциональную выразительность монтажных фильмов сменяется установкой на объективность воссоздаваемого мира человеческих отношений, отражаемой социальной среды, то есть установкой на более опосредованные отношения зрителя с экранной реальностью.

Само собой понятно, что когда мы говорим о смене установок, то не ставим под сомнение эмоциональность фильмов 30-х годов, так же как не отрицаем объективности материального мира, создававшегося на экране в монтажных фильмах 20-х годов. Художественное произведение представляет собой сложную систему соотношений различных выразительных элементов. Значение последних, разумеется, не равно. Функции одних могут быть выражены более ярко, то есть выдвинуты на первый план в за-

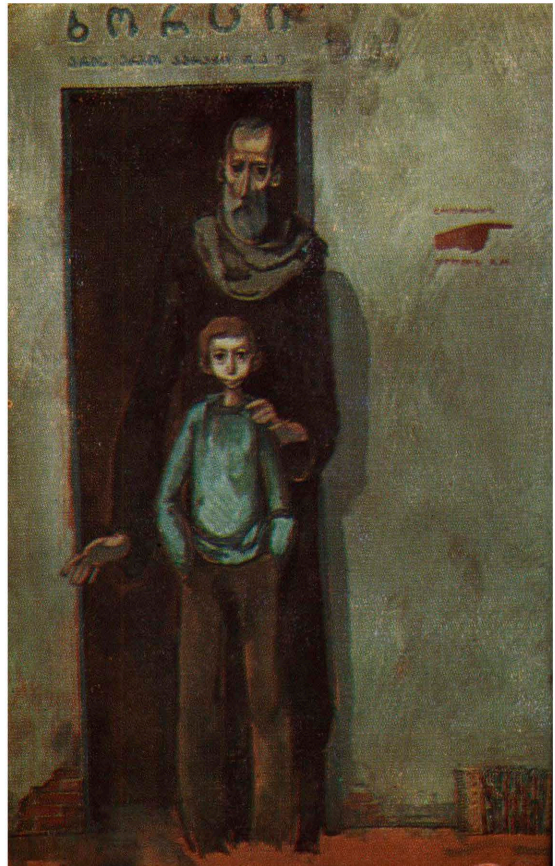
Эскизы к фильмам студии «Грузия-фильм»

Фото В. Бондарева

Борис Цхакая,
Джемал Кухалашвили
«Мачеха Саманишвили»

Василий Арабидзе
«Спелые гроздья»

Теймураз Нинуа
«Жили-были»



Медея Бакрадзе
«Пастораль»
«Мелодии Верийского квартала»

Малхаз Тавадзе
«Музыканты»

Христесий Лебанидзе
«Синема»

висимости от установки, а функции других соответственно сглаживаются. При переходе от стихотворной формы к прозаической ритм, например, не отменяется, а меняется его функция, его положение в системе выразительных элементов. Очевидно, что то же самое происходит с функциями других структурных элементов, таких, как сюжет, герой, среда, позиция автора, позиция зрителя. Установка С. Эйзенштейна на тотальное включение зрителя в художественную структуру его фильма повышает значение монтажных приемов.

Смену установок и наглядное отражение ее в поэтике произведения лучше всего иллюстрируют переходные вещи. Например, роман в стихах «Евгений Онегин». В кино интересные примеры в этом плане — «Третья Мещанская», «Простой случай», «Обломок империи». Они дают представление о том, как музыкальные конструкции «разъедаются» сюжетной повествовательностью.

Своеобразие грузинского поэтического кинематографа 60-х годов, пожалуй, в том, что самым существенным конструктивным элементом является уже не монтаж, а лирический герой, который самым решительным образом подчиняет себе сюжетосложение. Сюжет строится по законам музыкальной пьесы, с лейтмотивом-героем. Мотив варьируется в тех или иных сюжетных поворотах. События рифмуются подобно словам в стихотворении. «Я, бабушка, Илико и Илларион» — характерный пример того, как прозаическое повествование восходит к поэтической форме. Повествование, вначале насыщенное бытовыми подробностями, явно склоняющееся к описательности, к детальному рассказу о том, что и как происходило, постепенно утрачивает признаки прозаической формы. Отношение к герою постепенно начинает преобладать над взаимоотношениями героев. В кадре все более выразительными с пластической стороны становятся общие планы. Патетичен кадр, подводящий черту под сценой проводов на войну: медь духового оркестра, положенная на землю и взятая камерой сверху. Лиричны кадры заснеженной деревни, опять же снятые общим планом. Само действие постепенно вытесняется лирическим комментарием. Ближе к финалу ощущение музыкальности, стихотворности еще более укрепляется. Тайна эмоциональной выразительности картины, по-видимому, в «стихотворности» сюжета. Во всяком случае ясно, что нужное впечатление достигается не средствами монтажной выразительности, не ритмом склеек различных по крупности планов, а ритмом соотношений сюжетных кусков. Сюжет настойчиво стремится к метафоричности. Еще рельефнее эта сюжетная музыкальность и сюжетная иносказательность проступают в «Свадьбе» М. Кобахидзе. Не случайно там шлягер в исполнении Азнавура, сюжетно мотивированный, используется поначалу преимущественно как фон, но постепенно, в системе выразительных средств, приобретает доминирующее положение и, наконец, в финале становится единственным выразительным средством, отменяя все прочие.

Так сюжетная история переплавляется... в мелодию.

При всем разнообразии стилистических манер тогдашних поэтических фильмов просматривается несколько общих формообразующих приемов. Первый и самый основной предполагает сюжетное построение с ярко выраженным главным героем, к тому же единственным главным героем. То есть такое построение, которое по форме близко к музыкальному ладу, именуемому «гомофонией». Особенность последнего в том и состоит, что один из голосов имеет преобладающее значение, а остальные лишь аккомпанируют ему, сопровождают его. Такая централизация героя и связанного с ним сюжетного мотива ведет к четко выраженной замкнутости всей художественной структуры и, следовательно, к разомкнутости с той реальностью, которая послужила ей прообразом. Иногда — к намеренно подчеркнутой противопоставленности одной реальности другой. Произведение в этом случае должно восприниматься и воспринимается как вещь с собственной внутренней структурой и внешним оформлением, выделяющим ее из бытовой среды. Словом, это живописное полотно, которое не только организует пространство посредством композиции, но и организовано в про-

странстве благодаря живописной, почти орнаментальной раме сюжета.

Стремление к впечатлению завершенности произведения, его внутренней и внешней автономии, если и не обусловливается строго малой, «короткометражной» формой, то по крайней мере делает ее предпочтительной. Отсюда характерная именно для грузинского кино склонность, довольно устойчивая на протяжении целого ряда лет, к короткометражному фильму. Склонность, особенно очевидная в тех случаях, где она преодолевается. Например, в полнометражной картине, сложенной из новелл («Настоящий тбилисец...»), или в новелле, дотянутой до «полного метража» («Городок Анара»).

Более или менее очевидно, что «гомофония» кинематографической формы вызвана к жизни тематическим заданием, потребностями лирического самовыражения, а затем — необходимостью лирического самоутверждения. Если это так, то логично предположить, что с кризисом темы, который мы определили понятием «художественного эгоцентризма», обнаруживается и кризис художественной формы, которая верой и правдой служила «нарциссическим» склонностям лирического героя.

Зеркало формы помогает поэту-романтику не замечать реальности и обольщаться относительно своего положения и своего назначения в этом мире. Оно потакает лирическому самомнению поэта точно так же, как это делала льстивая Природа относительно эгоцентрических амбиций своего венца и творения Магадэвы — Человека.

Понятно, что возвращение к действительности, приближение к ней связано не только с эволюцией идейно-тематической концепции, но и с эволюцией жанровой формы... И тот и другой процессы — вещи настолько объективные, что не могут быть произвольно отменены или форсированы.

Обращение к современному материалу, которое обыкновенно означает попытку восстановления прямых и непосредственных контактов с действительностью, не решает, однако, задачи автоматически.

Взгляд со стороны, то есть объективизация материала, дается не просто. В фильме Г. Шенгелая «Приди в долину винограда» видны усилия «децентрализовать» сюжет, преодолеть его «гомофонический склад». Но как ни старались авторы обойтись без главного героя (камера не задерживается подолгу ни на одном из действующих лиц), а все-таки один из героев (тот, кто полнее всего олицетворяет авторскую концепцию и которого играет сам режиссер) в конечном итоге занял центральное место. Дело даже не в композиционном положении героя, а в том, что герой этот выступает нравственным критерием по отношению к прочим персонажам. Потому он и не может не стать осью сюжета.

Традиционный лирический герой, довольно плотно включенный в современный материал (он определился на работу, он должностное лицо — начальник строительства), не стал, однако, конкретным жизненным характером. Он формально размежевался с автором, он — не автор и даже не alter ego автора, а вместе с тем лицо не настолько характерное, индивидуальное, чтобы восприниматься отдельно от него. Поэтому герой этот — не столько объект художнического исследования, сколько его субъект.

В поэтических структурах отношения автора с лирическим героем составляют важную содержательную сторону. Они в той или иной степени конфликтны. Дружба-вражда Онегина с Ленским, пожалуй, не более остра и драматична, чем много раз подчеркивающиеся приятельские узы поэта с Онегиным.

Поэт обыкновенно, если не всегда, лично знаком со своим героем, и развитие сюжета проходит, как правило, под знаком выяснения отношений поэта с героем.

Автор «Героя нашего времени» не имел случая лично познакомиться с Печориным: он видел его один раз и то мельком.

Автор прозаической вещи, как правило, подчеркивает отсутствие личного знакомства с героем. Это и дает эффект объективности материала, его независимости от воли автора. Первостепенную смысловую роль при этом играют не отношения автора с героем, а взаимоотношения героев. Конфликтные коллизии сдвигаются в сторону фабулы.

В фильме «Приди в долину винограда» отношения автора с героем как бы порваны, их вроде не существует. Весь интерес как бы во взаимосвязях героя с окружением. Вот перед ним старики, вот — молодежь, вот — друзья, вот — жена, дети, мать, вот — производственные заботы. Но эти взаимосвязи бесконфликтны. Потому нам никак не удается узнать их истинной цены.

Вещь, утратив структурные основания и элементы поэтической ленты, не закреплена в форме повествовательной, аналитической прозы. Словно содержание стихотворного произведения было пересказано в прозе.

Прозаическая форма, следовательно, использована тут как способ изложения, а не как способ организации и анализа материала.

В этом, по-видимому, и есть самая существенная трудность «взгляда со стороны».

Поиски жанра, поиски жанра...

Небезынтересно вспомнить, что и Э. Шенгелая и Г. Шенгелая заявили о себе как истовые прозаики. Первый — широко известной картиной «Белый караван», второй — короткометражной лентой «Алавердоба».

И та и другая ленты были и остались вещами антиромантическими по своим идейно-художественным концепциям. Слишком самоценной и самостоятельной оказалась бытовая реальность: в первом случае — быт пастухов, жестко регламентированный природным календарем; во втором — вялое, инертное течение религиозного празднества.

Понятно, что мотив одушевления, героизации пастушьего призвания, может быть, самого земного из всех занятий на земле, в «Белом караване» (так же, как мотив отсечения, отторжения изжившей себя религиозной традиции в «Алавердобе») мог быть услышан только в том случае, если были достаточно далеко разведены объективная реальность и субъективные впечатления, если между ними проведена предельно четкая граница.

И если, наконец, отчужденность бытовой реальности была основательно подкреплена отчужденностью во взгляде на нее. Вот почему будущие авторы условных «Чудаков» и «Мелодий Верийского квартала» прибегают здесь к посредничеству документальной эстетики — самого безусловного посредничества в художественной практике.

«Объективность», остраненность художнического видения, стало быть, были запрограммированы идейно-тематическим заданием. Впоследствии, когда романтические настроения в идейно-художественных исканиях возьмут верх по разного рода причинам, когда художественная фантазия попытается заменить собой прозаическую реальность, отменится и граница между объективным и субъективным (разумеется, в пользу последнего) и по понятным мотивам начнут господствовать формы поэтические. Тогда прозаик станет поэтом.

Точно так же, как затем поэт может оказаться вынужденным переквалифицироваться в прозаика.

У О. Иоселиани в «Листопаде» действует традиционный для грузинского поэтического кинематографа лирический герой. На вид он, правда, несколько угрюм, но как истовый поэт-романтик глубок в душевной жизни, верен идеалам и не склонен поэтому ни к каким компромиссам.

Фильм, однако, как впрочем и сам герой, кажется бесконечно отличным от классических образцов грузинского поэтического кино. И дело, понятно, не в том, что здесь уж слишком подчеркивается прозаизм бытовой реальности. (Уж как последний подчеркивался в «Серенаде» — и ничего, романтический пафос остался непоколебленным.) Дело в кардинальной перемене мест слагаемых: не романтические концепции выступают в качестве критерия правомерности и законности житейской прозы, а наоборот — последняя экзаменует на жизненность и основательность романтический максимализм. Отсюда — ощущение дистанции по отношению к герою: не он мерило действительности, действительность — его мерило.

С еще большей обоснованностью это можно сказать о герое «Певчего дрозда». Последний действительно выглядит человеком не столько наблюдающим, сколько наблюдаемым, не столько испытующим, сколько испытуемым. Отсюда

некоторая неопределенность и осторожность, что ли, в его поведении. Он словно опасается быть превратно понятым или неверно истолкованным. И не напрасно, потому что все время сталкивается с пародиями на себя. Например, с тем больным здоровяком, которому пообещал прием у лично знакомого доктора. Он тушуется точно так же, как это делал Человек Магадэвы в присутствии шаржирующей его обезьяны. Он, наконец, осознает свою «вторичность» по отношению к Природе.

Лирический герой теперь не просто знамя, флаг, этическая программа или эстетический манифест художника, но такой же объект художественного процесса, как и прочие атрибуты действительности. Номинально лирический герой все еще главный герой, ось сюжета, но реально он уже уравнен в положении с остальными героями, поскольку его точка зрения — не единственная, поскольку мы смотрим на мир не только его глазами.

Соответственно меняется и положение второстепенных персонажей: каждый из них тащит за собой на экран шлейф судьбы. Этого нельзя было сказать, например, о любимых романтиков в тех фильмах, которые мы здесь уже упоминали — в «Свадьбе», «Серенаде» или в «Ожерелье для любимой». О них можно было сказать, что они олицетворяют либо чистоту, либо красоту, либо поэзию, а чаще то и другое, и третье. И этого с них было довольно. Здесь же, как ни мало отводится места героине, мы видим ее жизненный уклад, догадываемся о тех или иных свойствах ее характера, можем более или менее определенно сказать если не о ее будущем, то по крайней мере о прошлом, о ретроспективе ее жизни. То же самое относится и к фигуре директора винного завода и к прочим самым незначительным персонажам в «Листопаде». По-новому функционирует предметная среда, иначе «работают» конкретные детали... В поэтических вещах детали обыкновенно символизируют и обозначают реальность. Белоснежные унитазы в «Серенаде» выставлены нарочно напоказ, они представляют в кадре «низкую» реальность, точнее представительствуют от ее имени, а не являются таковой. В «Листопаде» каждый предмет равен самому себе; он и не зеркало, в котором могут отразиться другие предметы, и не увеличительное стекло, которое способно деформировать в наших представлениях отражаемый объект. Зачехленное пианино в директорском кабинете — вещь, как говорится, «для мебели». Сюжет долго раскручивается, прежде чем мы ощущаем комический эффект этой детали. Деталь здесь почти не значима сама по себе, а обнаруживает смысл и идею только по ходу выяснения всего контекста сюжета.

Эта тенденция к ровному распределению света значений на все предметы отражаемой действительности еще резче сказывается в последующих двух работах О. Иоселиани — «Жил певчий дрозд» и «Пастораль».

В первой картине выразительны не только второстепенные персонажи, но и так называемые «внесюжетные» герои: все эти ненароком взятые в кадр лица — футболисты на экране телевизора, актеры, увиденные через глазок кинокамеры, военный, задержавшийся у рояля, и т. д. Это обостряет эффект остранения главного героя, увеличивает дистанцию, с которой мы его наблюдаем, делает нашу точку зрения более объективной, а взгляд более а н а л и т и ч н ы м.

Благодаря впечатлению независимости деталей и всей среды от настроения главного героя, с одной стороны, а с другой — тесной связи того и другого с эмпирическим жизненным материалом, «гомофонический склад» сюжета достигает такой степени разложения и самоотрицания, что кажется, еще один шаг в этом направлении и сам собой отменится последний его элемент — главный герой. Это и случилось в «Пасторали» — в картине, которая, возможно, в эстетическом плане является п р е д е л о м для прозаической формы, разрабатываемой О. Иоселиани.

В фильмах О. Иоселиани проделана та работа, которой чуралось поэтическое кино, как по причинам субъективного, так и по причинам объективного порядка. В них выясняется не только мера разлада романтического героя с бытовой прозаической реальностью, но и осознается мера зависимости поэзии от прозы (то, о чем умалчивало поэтическое кино и о чем, по

правде говоря, оно предпочитало не ведать).

Выясняется, что повседневный, сиюминутный мир, подгоняемый секундной стрелкой, так же нуждается в песнях «певчей птицы», как сама «певчая птица» — славный парень, литаврист из оперного оркестра — испытывает постоянную нужду в этой бесконечной и суетной погоне за секундной стрелкой сегодняшнего дня. В убытке остаются и та и другая стороны. Не слишком счастливы друзья, приятели, родные «певчего дрозда». Каждая встреча с ним — сразу и расставание, разлука. Его погоня за сегодняшним днем поэтому слишком напоминает б е г с т в о от него. Он — художник и поэт, но не «по делу». Он талантливо появляется: аплодисменты, награждающие мастерское исполнение оркестром оперной партитуры, кажутся адресованными непосредственно артистическому и вдохновенному появлению литавриста. Овации зрителей — это его маленький, сугубо личный, но пустой триумф.

Ирония судьбы художника (на счету которого остались хорошо скроенный, но недошитый костюм, разобранные ходики и ладно прибитый гвоздик для шляпы в часовой мастерской) не исчерпывает смысла картины. Лента финиширует не в тот момент, когда герой в назидание легкомысленным и к тому же пренебрегающим правилами уличного движения поэтам оказывается перечеркнутым потоком машин, а в момент, уже не имеющий отношения к судьбе героя или имеющий, но до крайности опосредованный. Часовщик вешает кепку на гвоздик (имени талантливого литавриста!), садится за стол и откупоривает ручные часы, механизм которых укрупняется. Механизированное время вытеснило с экрана живого человека. Стало быть, вопрос не в том: раздарил герой себя человечеству или разбазарил? Благодетель он или растратчик? (Дилемма, по сию пору занимающая критику.) Вопрос в том, что поэт, оказавшись перед лицом разлинованной, расквартированной, фрагментированной реальности, не смог ее объединить в себе и должен был разорваться на те самые части, на которые разорвана его повседневная жизнь. Для него вечность разодрана на минуты, а не соткана из минут.

Часы показывают с той или иной точностью время, но не являются временем. Для героя Иоселиани временем стал часовой механизм. Больше того, герой сам стал частью этого механизма, чем-то вроде минутной стрелки, неутомимой в своем движении по кругу.

Несмотря на все превосходные душевные качества, а также художественные галанты, он так и не смог вырваться на простор Времени. Печальное уличное происшествие — лишь слабое эхо духовной катастрофы «естественного человека», излюбленного героя грузинского кино.

Фильмы О. Иоселиани благодаря трезвой аналитичности позволяют осознать то, о чем, возможно, только догадывались поэты, но в чем не смели или просто не хотели признаться — в фиктивности «естественного человека», в его м и ф о л о г и ч н о с т и.

Сегодня с этим вынуждены соглашаться даже вчерашние романтики.

Земледелец Платон, герой последней картины Э. Шенгелая «Мачеха Саманишвили», — все тот же «естественный человек»: то же простодушие в глазах, словах и поступках. Он — природный человек почти в прямом смысле этого слова: его душа так же неразумна, чувства бессознательны, а желания инстинктивны, как жизнь всякого иного органического существа или вещества: будь то дикий зверь, побег виноградной лозы или горный ручей. Только как он не похож на свою романтическую предтечу, на всех этих «чудаков» и «чокнутых», бедных кошельком, но богатых душой.

Платон — бедняк в прямом и в переносном смысле этого слова. Его душа, его человечность так же ограничены, как земельный надел, с которым связана его жизнь и жизнь его предков.

«Естественному», «природному» человеку, оказывается,— з а н и м а т ь человечности. Это первое открытие прозаика Э. Шенгелая. Второе заключено в том, что она ему без надобности. Платон предпринимает традиционное для «природного» человека путешествие в мир, открывающийся за пределами отчего угла, за оградой собственной полоски земли, но мира он не видит, красоты его не сознает и поэзии за ним не подозревает. Он не может вырвать-

ся за плетеную ограду своего клочка Природы, потому что этот убогий клочок стал его душой, его к тому же приходится все более урезать. Фильм тем и кончается: Платон делит отчий угол, и видно, что обделяет себя как человека.

В глазах Платона, кроткого, вьючного существа, — ожесточение и злоба.

Это было бы символично, если бы не было так забавно. Трагический итог, при том что он логичен и закономерен, кажется не очень обоснованным самим ходом художнического исследования. Впрочем, это только общее впечатление, которое должно быть проверено подробным разбором самого фильма. Здесь же подчеркнем только его переломное значение для развития популярной в грузинском кино темы.

В этом плане «Мачеха Саманишвили» — определенный этап. Перед нами целая плеяда «естественных» людей: от праздного гуляки до философа праздности. Все они родственники Платона в прямом и, что самое существенное, не в прямом смысле этого слова. Среди них мы видим и довольно милых, симпатичных людей, почти столь же обаятельных и импозантных, как те, что были представлены в поэтических лентах 60-х годов, но мы теперь как-то иначе их воспринимаем... Трезвее, что ли? Оттого ли, что в отношении к ним у автора видна не одна теплота юмора, а ощущается и холодность иронии? Так или иначе, но нам дано почувствовать, что все они ущемлены и не очень счастливы. И те, что не разгибают спины над пашней, и те, что все время в движении, в общении. И в том и в другом случае на жизни лежит печать вымученности и вымороченности. Недаром нелюдимый Платон и сверхобщительный, коммуникабельный приятель так неразлучны на экране. Где-то на периферии сюжета мачеха Саманишвили — пример человечности и душевной щедрости. Вернее, возможный пример. Э. Шенгелая поэтизирует героиню не больше, чем остальных персонажей. Он предпочитает держаться конкретных фактов и известных обстоятельств. Пока их немного, чтобы основательно объяснить образ бытия и чувствования мачехи Саманишвили, но, пожалуй, довольно, чтобы дать волю лирическим чувствам и поэтическим метафорам. Мачеха Саманишвили остается эпизодическим и потому во многом загадочным персонажем.

Загадочен сам переход материального — инстинктивного и рефлекторного — существования в иное качество, на новую ступень осознанной, осмысленной жизни, заключающей в себе весь мир, всю вечность и осознающий себя частью, фрагментом вечности.

В «Древе желания» Т. Абуладзе этот переход обозначен как скачок.

Влеклась себе в отдаленном времени и в обособленном пространстве в меру суетная, в меру растительная жизнь, давшая неожиданно красивый и сильный побег — любовь Мариты и Гедиа, да оборвалась, трагически расстроилась, разрушилась, а на развалинах и пепелище былого непостижимым образом проросло и расцвело гранатовое дерево.

Гранатовое дерево — реальность, наглядная и объективная, дается поэтом как метафора неуловимой и необъяснимой реальности. Если это и символика, то очень конкретная символика. Настолько, что легко допускает и несимволическое толкование. Каждому вольно видеть в красочном дереве сказочное д р е в о ж е л а н и й, а вольно видеть только то, что видит, — гранатовое дерево. Сама необходимость выбора, сама свобода толкования оказываются здесь возможными благодаря определенной независимости жизненного материала от нашего впечатления. И тем ставится под сомнение поэтическая конструкция вещи. Оснований для сомнения, впрочем, и без этого хватает: четко выраженная повествовательность, отсутствие ярко выраженного лирического героя, характерность и бытовая конкретность персонажей. Но дело не только в этих внешних симптомах прозаической формы. Сюжет ленты составляет цепь событий и поступков, разрушительных для поэтических легенд и аллегорий. В первую очередь сникает легенда о великом и героическом прошлом, посредством которой старик Цицикоре утверждает свою моральную власть над односельчанами. Чтобы поддержать легенду, он пытается реалистически ее трактовать: по преданию, холм, обильный травой, был некогда полем брани, на котором много полегло врагов, обагривших отравленной кровью эти

места, и теперь, уже по разумению самого Цицикоре, отравлены злаки, взросшие в этих местах, и каждая павшая скотина в этой округе должна быть отнесена на счет злополучной вражеской крови, вспоившей возросший на холме подножный корм. Предание истолковывается в прямом, дословном смысле: Цицикоре огораживает изгородью злополучное место. Тогда его антагонист Иорам, чтобы обнажить пустую символику легенды, набивает рот порченой травой. Это почти натурализм.

Такой же «натурализм» и та же дословность — понимание образа надвигающегося урагана: Иорам, пророчащий бурю революции, приникает ухом к земле, чтобы расслышать ее приближение.

Наконец жертвой прямой дословности поэтической легенды становится отчаявшийся в жизни, но не в вере старик Элиоз, положивший остаток своих дней, чтобы разыскать волшебное, метафорическое древо желаний, но успокоившийся и упокоившийся на обыкновенном дереве.

Мифологический сфинкс бросал людей в пропасть, если они не могли разгадать загадку. Разгадка легка, если уловить иносказательный смысл загадки.

В фильме Т. Абуладзе герои оказываются в пропасти или на краю пропасти оттого, что не сознают или перестают сознавать метафорическое значение поэтических иносказаний. Оттого, что принимают легенды за реальность или подменяют реальность легендами.

Это те опасности (если иметь в виду их метафорическое значение), что маячат перед современным грузинским кино, склонным к подмене текучей противоречивой действительности поэтическими представлениями о ней.

В фильме Т. Абуладзе есть опять же метафорический намек на способ миновать эту опасность.

Богумил произносит патетические монологи во славу прошлого. Былое проступает в призрачном, но необыкновенно эффектном романтическом наряде. Это фантастическое прошлое несовместимо с настоящим, и потому оно предлагается как бы вместо настоящего.

Иорам говорит и вещает от имени будущего и легендаризирует его точно так же, как Богумил мифологизировал прошлое.

Цицикоре утилизирует для своей выгоды и пользы легендарное прошлое.

Но рядом завязывается Настоящее — любовь Мариты и Гедиа, — не оглядывающееся назад и не загадывающее вперед. Это жизнь полная, на пределе сил и возможностей, неожиданная в своей бессознательной сознательности. За ней будущее. Гранатовое дерево — его невольный и нечаянный символ, связующий минувшее и грядущее.

Своеобразие этого образа в том, что он не навязан действительности, не привнесен в нее, а сотворен из ее материала.

Надо бы не только поверить в сказку — хорошо бы ее сочинить самому.

Заманчиво просто найти волшебное древо желаний. Но есть более верный путь (хотя не более легкий) — вырастить древо желаний.

Всему есть конец. В грузинском кинематографе наступил конец эпохе подражания. Драгоценные клады душевной человечности, глубокой духовности сильно поистрачены. Прошло время лирических манифестаций в знак преданности прекрасным идеалам.

Герои грузинского кино — земледельцы, философы, поэты — должны будут сами взрастить на почве Настоящего глубокую душевность, высокую духовность.

Вот еще почему грузинское кино меняет кожу жанра. Прозе, по самым общим наблюдениям и самым приблизительным представлениям, свойственно не дарить публике иносказательный смысл, а давать возможность его открывать и созидать.

Поэзия исходит из символов.

Проза приходит к символам.

Как пришел к своему гранатовому древу желаний вслед за поэтом Георгием Леонидзе кинорежиссер Тенгиз Абуладзе.

●

Статьей критика Ю. Богомолова редакция открывает дискуссию о современном грузинском кино.

Необходимость и своевременность такой дискуссии вызвана, по мнению редакции, целым рядом обстоятельств.

Главное из них, пожалуй, — это всеобщая наша горячая заинтересованность судьбами грузинского киноискусства, которое на протяжении всего пути советского кинематографа составляло один из авангардных его отрядов, вооруженных идейно и эстетически.

Высшие точки развития грузинского кино, его взлеты всегда были взлетами всего многонационального советского киноискусства. В истории грузинского кино лучшими были такие периоды, когда оно было ориентировано на широкие зрительские массы, обращалось к многомиллионной советской аудитории, не теряя при этом своего национального лица, сохраняя корневую связь со своей яркой национальной культурой, кровно соединенной с народной традицией.

В последние два десятилетия грузинский кинематограф прошел через несколько этапов развития, каждый из которых был по-своему плодотворен и знаменателен для кинопроцесса в целом. Приливная волна в советском киноискусстве конца 50-х — начала 60-х годов знала такие удачи грузинского кино, как фильмы «Чужие дети» и «Лурджа Магданы». Особое место в грузинском кинематографе, развивая и обогащая его достижения, занял фильм «Отец солдата», в котором воплотились идеи интернационализма, нашел свое яркое выражение высокий гуманизм советского народа.

Идейно-нравственные завоевания грузинского кино неотрывны от его эстетических завоеваний. Грузинские мастера достигли значительных высот в овладении такими киножанрами, как комедия, трагикомедия, притча. Пластическое совершенство многих их лент не раз обогащало общую палитру советского экранного искусства. Однако именно достижения в области эстетической формы парадоксальным образом обозначили известную ограниченность грузинского кинематографа, возникшую как следствие того, что пафос многих лент стал сводиться к чисто эстетическим задачам. Эстетический герметизм, замкнутость на внутренних проблемах самого искусства сказались в том, что грузинский кинематограф начал постепенно терять своего зрителя. Этот факт, естественно, не может не тревожить как самих грузинских кинематографистов, так и их друзей во всех концах нашей страны. Назрела необходимость в серьезном и остром, нелицеприятном анализе сложившейся ситуации.

Эта ситуация подробно рассматривается в публикуемой статье.

Над этими вопросами предстоит задуматься участникам предстоящей дискуссии.

«К вершине планеты»
«Женитьба»
«Инкогнито из Петербурга»
«Нос»
«Чужая»

М. Шевелев,
Герой Советского Союза

К Северному полюсу

«К ВЕРШИНЕ ПЛАНЕТЫ»
Автор сценария В. Никиткина. Режиссер Г. Чубакова. Операторы Л. Зильберг, С. Кононов «Центрнаучфильм», 1977.

Перегруженный топливом самолет — ледовый разведчик ИЛ-14 — шел сквозь серую мглу, курсом ноль, прямо на полюс. Сплошная облачность прижимала нас все ниже и ниже. В зарядах мелкого снега и тумана поверхность льда просматривалась нами, экипажем самолета, лишь прямо под собою. Пилоты строго по приборам, выдерживали курс. Нелегко было штурману точно задавать направление полета, он непрерывно замерял углы сноса, брал радиопеленги, давал пилотам поправки. Инженеры-гидрологи, всматриваясь в проскакивающие внизу гряды торосов и замерзшие озерки воды на ледяных полях, фиксировали состояние льда. Бортрадист готовил фототелеграфную аппаратуру для передачи ледовой карты на «Арктику» нашему полярному судну, держащему курс к Северному полюсу. Бортмеханик не отводил глаз от приборов. Не только он, но и все мы понимали, что в случае отказа одного из двигателей нужно успеть немедленно слить лишнее топливо — иначе перегруженный самолет, прижатый к ледяной пустыне, врежется в торосы.

Внезапно, как будто отдернулся занавес, разорвалась облачность. Туман сменился редкой дымкой. Подсвеченная солнцем, низко скользящим над горизонтом, она создавала розовый ореол. В центре ореола глазам открылся оранжевый красавец ледокол «Арктика». С воздуха было видно, как рядом с ним, на голубоватом льду, разместилась трибуна, покрытая красным кумачом. А на мачте, стоящей на точке полюса,— алый флаг нашей Родины.

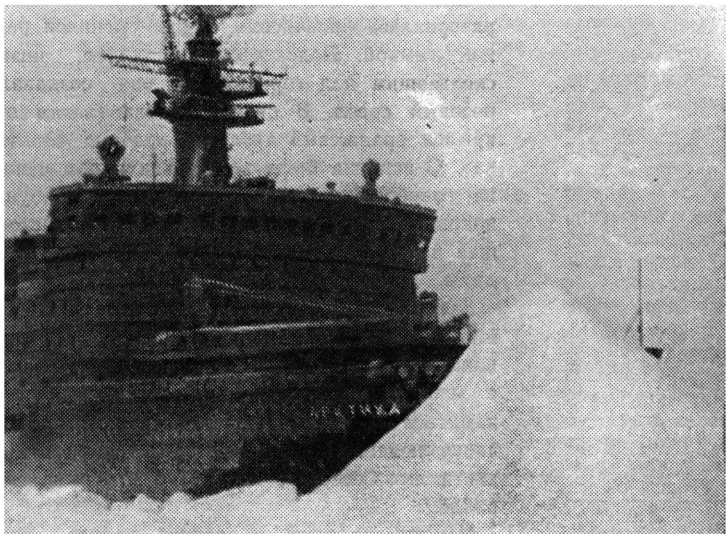
Забегая вперед, скажу, что именно в эти минуты съемочная группа фильма «К вершине планеты», проделавшая весь путь вместе с экипажем «Арктики», снимала на пленку памятное событие нашего времени — ликование людей, впервые в истории мореплавания достигших Северного полюса на надводном корабле.

Мы же, находясь в воздухе полюса, волнуясь, вызывали ледокол по радио... К микрофону подошли заместитель начальника экспедиции К. Н. Чубаков, капитан Ю. С. Кучиев Поздравляем друг друга с победой. Голоса у них взволнованные. Да и у меня срывается голос от волнения и радости.

Надо бы, кажется, подобрать какие-то торжественные, соответствующие такой большой победе слова. Но приходят на ум самые простые, зато искренние и горячие восклицания.

Морской корабль нашей Родины на Северном полюсе! Ведь это же осуществление давней мечты всего нашего народа!

Веками ходили легенды о том, что там, за полосою тяжелых льдов, должно быть открытое теплое море. На поиски путей к нему шли и нередко гибли многие экспедиции. Когда стало ясно, что открытого моря все же нет, Фритьоф Нансен пытался достигнуть полюса, вморозив в лед свой корабль «Фрам» к северу от Новосибирских островов. Расчет полярного исследователя не оправдался. Льды пронесли «Фрам» мимо полюса более чем в 400 километрах. Руал Амундсен пытался повторить попытку Нансена, но совсем неудачно. Его шхуна «Мод» не попала в генеральный дрейф, льдами ее вынесло обратно в Восточно-Сибирское море.



«К вершине планеты»

Всем памятен осуществленный в 1938—1940 годах дрейф героического экипажа ледокольного парохода «Георгий Седов», которым командовал Константин Бадигин. Однако и ему не удалось пройти вблизи полюса.

И вот, наконец, август 1977 года — морской корабль на Северном полюсе!

Своим ходом, по заранее спланированному советскими полярниками маршруту, прорубаясь сквозь центральный ледовый массив Северного Ледовитого океана, впервые в истории человечества надводный корабль вышел на Северный полюс!

Победа! Победа не только тех, кто шел на ледоколе и вел ледовую разведку на самолетах и вертолетах. Победа тех, кто строил ледокол, его реакторы, турбины, электродвигатели, монтировал сложнейшую аппаратуру, которой начинен ледокол от киля до клотика. Победа советского народа, победа ленинской Коммунистической партии.

И вот теперь в просмотровом зале проходят передо мной кадры кинофильма «К вершине планеты», снятого на борту «Арктики» киногруппой Г. Чубаковой.

Экран очень точно, выбирая самое главное, день за днем ведет документальную летопись первого в истории человечества рейса корабля через центр Арктики. В ленте всего двадцать минут. Как должен быть емок каждый эпизод картины, чтобы вместить самое главное в этом легендарном походе! Экран предоставляет слово руководителям похода. И каждый из них — глава экспедиции министр морского флота СССР Т. Б. Гуженко, заместитель начальника экспедиции К. Н. Чубаков, капитан атомохода «Арктика» Ю. С. Кучиев — смог кратко сказать о задачах похода, охарактеризовать экипаж, даже назвать людей, находящихся на тех или иных постах. Высказанные ими соображения о научно-практических целях похода, о возможных вариантах трассы, о готовности команды выполнить задание Родины сразу вводят в курс деловой жизни корабля, знакомят с научной работой. Кинематографисты смогли отразить и напряженную жизнь персонала машинного отделения, и теплую встречу с первенцем атомного флота — ледоколом «Ленин», кораблем, на котором проходили морскую школу многие члены экипажа «Арктики». Увидеть огромную, вычеканенную на металле карту Севера, кон-

чающуюся 82-й параллелью, как раз в тот момент, когда корабль уже пересекал эту широту.

Эпизоды фильма рассказали и об уникальном явлении, о том, что близ полюса — этой особой точки земли — корабль не может идти по обычным картам и компасам, потому что ослабевает горизонтальная составляющая магнитного поля. На нулевой широте приходится руководствоваться данными спутниковой системы, определениями по солнцу, радиосвязью. Экран рассказал нам и еще об одной удивительной проблеме: как надо верно, то есть в нужном направлении, уйти с полюса? Об этом убедительно размышляет с экрана электронавигатор А. Гамбургер.

И, наконец, великолепно передана окружающая ледовая обстановка. Мы видим, как гигантский исполин-атомоход «Арктика» ломает лед, медленно, но уверенно продвигаясь по заданному курсу. Я говорю медленно, ибо проход сквозь льды приполюсного района был нелегок даже для такой мощной техники, какой снабжен атомоход «Арктика». Для успеха экспедиции должны были «выдать» все, что могут, и реакторы, и турбогенераторы, и гребные электродвигатели, и прежде всего люди — руководители и участники похода. Успех зависел от каждого члена экспедиции: каждый на своем участке должен был работать в полную силу и еще сверх того. В фильме эта сторона схвачена удачно. Очень хороши кадры борьбы ледокола с тяжелыми паковыми льдами. Мы видим движущийся корабль среди громады льда. Вот они, поднимаясь все выше и выше, образуют ледяную гору. Но ледокол давит на них своим корпусом. И лед оживает, распадаясь на куски, отваливается, освобождая дорогу. Да, на экране выпукло выглядят оба противника: и мощь ледяных торосов и мощь ледокола. Эти кадры настолько точны и верны, что порою забываешь про экран и просмотровый зал и начинаешь ощущать себя на ледоколе.

Следует заметить: чтобы снять такие кадры, требовались не только талант и умение. Здесь нужно было и большое мужество кинооператоров. Вместе с летчиками самолетов и вертолетов, разделяя с ними все трудности и опасности, они летали над льдами, чтобы оставить для потомков незабываемые мгновения ледовой эпопеи.

Сильное впечатление оставляют кадры ломающегося льда. Ведь для того чтобы показать, как форштевень ледокола вползает на ледяное поле и проламывает его, оператору и летчику вертолета надо было зависнуть почти рядом с носом корабля и находиться в крайней близости к ледяному полю, которое дробится на части и из трещин которого хлещет вода, летят осколки льда. Здесь требуется ловкость, хладнокровие и мужество, чтобы не попасть в большую беду. Мужество всегда было присуще нашим киноработникам — и на фронте, и в больших походах. Операторы фильма показали себя достойными преемниками известных полярных документалистов — режиссеров и операторов прошлых лет: М. Трояновского, В. Шнейдерова, А. Шафрана и других. Кадры первой посадки наших самолетов на Северном полюсе, высадивших четверку папанинцев, будни всем памятных экспедиций на «Челюскине», а также на «Сибирякове», пробивавшемся к Берингову проливу под парусами, сшитыми из трюмных брезентов, стали Историей с большой буквы и сберегаются для будущих поколений. Так же, как будут сберегаться кадры и этого исторического рейса на «Арктике», воспроизводящие эпизод, когда капсула с проектом новой Конституции СССР и текстом Гимна СССР опускается в точке полюса на дно океана. Ведь фильм «К вершине планеты» адресован не только сегодняшнему зрителю, но и будущим поколениям.

А для меня — пока на экране проходят кадры похода «Арктики» — память разворачивает ленту воспоминаний в обратном порядке: как начинался поход, как готовилась эта нелегкая эпопея освоения Северного морского пути, кульминационной точкой которой стал победный поход на полюс атомохода «Арктика».

Ведь разведку льдов приполюсного района мы начали задолго до выхода ледокола в рейс. Как всегда, легкого пути не было. Мощные льды лежали сплошным покровом, для

«К вершине планеты»

любых кораблей они были непроходимыми Лишь в отдельных местах ледяной покров был менее сильным, и это вселяло надежду, что атомный ледокол с невиданной до сих пор мощностью сможет здесь пройти. И все же не был снят вопрос: пройдет ли?

Каждый день к ледоколу выходил самолет ледовой разведки, разворачивался над судном курсом на полюс и передавал капитану изменения метеорологических условий.

Автору этих строк вспомнились и предвоенные годы освоения северных широт. В 1938 году мне было поручено на мощном, по тем временам, ледоколе «Ермак» вывести из ледового плена ледокольные пароходы «Садко», «Малыгин» и «Седов», вмерзшие в лед на периферии центрального массива.

Помню, как, напрягая все свои силы, «Ермак» вывел «Садко» и «Малыгина», поломав при этом два гребных вала, и остался с одной работающей машиной. Тогда же мы вынуждены были отказаться от вывода «Седова».

14 августа 1977 года наш самолет прошел над «Арктикой», когда она с северной части моря Лаптевых вошла в центральный ледовый массив. Сейчас лед был значительно труднее. «Ермак» в этих обстоятельствах, по-видимому, не мог бы двигаться вовсе. Атомоход же шел свободно, со скоростью, непосильной «Ермаку» даже на чистой воде.

Мы могли наблюдать с воздуха, как по мере продвижения атомохода к полюсу лед становился труднее. 15 августа кончились темные промоины, появились голубые, подернутые тонкой коркой нового льда. Это означало, что озерца талой воды не сквозные и температура их ниже нуля. Следовательно, лед набирает крепость. Однако атомоход уверенно шел вперед.

16 августа лед стал еще мощнее. Промоин не стало. На ледяных полях свежевыпавший снег. Все, кто был на борту самолета, напряженно всматривались. Даже с высоты было видно, как трудно дается атомоходу форсирование мощных полей, и все-таки он двигался. Пока, наконец, 17 августа не настал час Победы.

Вспомнилось, как мы с первым штурманом полярной авиации Н. М. Жуковым, рассматривая льды в этих полетах и оценивая возможности «Арктики», сравнивали с нынешним походом нашу первую экспедицию на Северный полюс. Впервые нам довелось идти на полюс

в 1937 году, в воздушной экспедиции под руководством тогдашнего начальника Главсевморпути академика О. Ю. Шмидта для высадки первой в мире дрейфующей научной станции в составе знаменитой четверки: И. Д. Папанин, Е. К. Федоров, П. П. Ширшов, Э. Т. Кренкель.

Кстати, авторы фильма «К вершине планеты», скрупулезно изучив документальный материал прошлых лет, удачно включили в рассказ о походе «Арктики» к Северному полюсу эпизод высадки и работы в этом районе папанинцев. Черно-белое изображение тех давних съемок органично слилось с цветными кадрами нынешнего похода, как победный ружейный салют экипажа «Арктики» слился с салютом отважной четверки. Здесь же мне хочется отметить еще одну важную особенность документального кинорассказа — наглядное свидетельство роста нашей техники, ее возможностей. Просматривая фильм «К вершине планеты», видишь, как шагнула вперед наша наука и промышленность, как окрепли на этой базе возможности нашей авиации в Арктике.

Тогда, как и теперь, мы шли на полюс не ради рекорда. Тогда, как и теперь, перед экспедицией стояли научно-практические задачи.

По решениям Центрального Комитета нашей партии необходимо было создать промышленность на базе богатых месторождений Севера и развить экономику и культуру народностей Крайнего Севера для перехода их от родового строя к социализму, минуя стадию капитализма. Для выполнения поставленной задачи нужны были надежная транспортная связь и серьезный научный фундамент.

Связь была обеспечена освоением Северного морского пути.

Авиационная промышленность, поразительно быстро выросшая, уже в предвоенные годы начала серийный выпуск четырехмоторных самолетов АНТ-6 конструкции А. Н. Туполева, на которых и была доставлена на Северный полюс первая научная дрейфующая станция. Для тех времен эти самолеты были одними из лучших в мире.

Мы были горды этой техникой. Ведь все создавалось заново. Но жизнь шла вперед. И хотя наши ледоколы уже в те годы были самыми мощными в мире, навигацию по Северному морскому пути мы вынуждены были заканчивать с первым замерзанием.

Сейчас атомные ледоколы — «Арктика» и работающая ныне «Сибирь» — уверенно выполняют задания по дальнейшему освоению Севера, разработанные в решениях XXV съезда КПСС. Работа этих экспедиций уверенно раздвинула сроки навигации на Северном морском пути и на замерзающих морях. Сейчас круглый год — и в суровую зиму, и в полярную ночь — идут корабли через Карское море на Енисей, перевозя грузы для Норильского металлургического комбината.

Результаты научно-практического рейса «Арктики» открывают новые, еще более грандиозные перспективы. Приветствуя отважный экипаж, Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев писал: «Вы осуществили замечательную мечту русских и советских исследователей Арктики, которая жила в нашем народе многие столетия, и продолжили доброе дело использования мирного атома в интересах развития народного хозяйства страны на благо советского народа».

Заканчивая свои размышления, вызванные фильмом «К вершине планеты», хочется напомнить два эпизода, которые, мне кажется, не могут никого оставить равнодушным. Вот прозвучали слова штурмана Владимира Репина: «Маршрута больше не даю! Вошли в точку!». И торжествующий голос Кучиева: «Поздравляю!». Мы видим, как сияет от счастья рулевой Виктор Аксенов. Но вахта не окончена, и он на своем месте. А. Кучиев, двигаясь по мостику, поздравляет каждого Объятия, восклицания... подстать тем, какими наш экипаж ИЛ-14 обменивался с руководством корабля в первые минуты связи над полюсом.

И второй эпизод. На белой пелене льдов — развивающийся красный флаг нашей Родины и людской хоровод. Радостные участники экспедиции образовали круг, который с высоты самолета кажется ожившей земной параллелью, от которой поведут свой счет земные

«К вершине планеты»

версты. Еще один монтажный перебив, и мы видим — крупно — букет свежих ромашек, прикрепленный к древку, и красный стяг — «Мы выполнили!». Счастливые лица людей. Их много. Пожалуй, впервые глаз человека видит такое большое количество участников экспедиции на Северном полюсе, среди вечных льдов. Мне передавали, что эти кадры фильма идут под аплодисменты зрительного зала.

В этой связи мне хочется выразить сожаление, что картина «К вершине планеты» почему-то скупо, мало была показана на экранах наших кинотеатров. Это тем более досадно, что о мощи новой техники, созданной нашей наукой и промышленностью, о беззаветной преданности Родине в фильме так рассказано, что каждый зритель ощущает гордость за свою страну.

Можно только сожалеть, что некоторые важные события прошлого, послужившие ступенями к нынешнему походу, не были использованы при монтаже этой ленты.

Не попали в фильм существующие в архивах кадры походов «Сибирякова» и «Челюскина», заложивших основу освоения северных трасс.

По-видимому, авторский замысел был слишком жестко ограничен размером фильма.

Несколько подробнее можно было рассказать и о тех, кто готовил эту победу.

Скупыми, четкими кадрами созданы запоминающиеся образы руководителей экспедиции — капитана, его помощников, научных работников и отдельных членов экипажа.

Полагаю, что следовало бы также показать тех, кто создавал ледокол, их работу на стапелях Балтийского завода, на отливке из легированной стали гигантского форштевня ледокола, на изготовлении реакторов, турбин, электродвигателей и т. д. на лучших заводах страны.

Эти кадры помогли бы развить важную мысль о том, что поход на полюс — победа, принадлежащая всем советским людям.

У нас есть чем гордиться в этой области. Хочу напомнить, что, когда у нас, в СССР, была заложена на стапелях ленинградского Балтийского завода «Арктика» мощностью 75 тысяч л. с., в США было начато строительство ледокола «Polar Star» («Полярная звезда») мощностью 60 тысяч л. с.

Атомоходы «Арктика» и спущенная двумя годами позже с этого же стапеля «Сибирь»

повседневно ведут сегодня караваны судов по Северному морскому пути. О работе же «Polar Star» пока ничего примечательного не слышно.

Надо сделать все, чтобы показать картину «К вершине планеты» каждому в нашей стране. Она снята так, что будет интересна и первокласснику, и взрослому, и пожилому пенсионеру.

И. Вишневская

Инкогнито из Сорочинец

«ЖЕНИТЬБА» (по одноименной пьесе Н. В. Гоголя). Сценарий и постановка В. Мельникова. Оператор Ю. Векслер. Художник Б. Маневич. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор К. Лашков. «Ленфильм», 1977.

«ИНКОГНИТО ИЗ ПЕТЕРБУРГА» (по мотивам комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»). Сценарий В. Бахнова, Л. Гайдая. Постановка Л. Гайдая. Оператор С. Полуянов. Художник Е. Куманьков. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Р. Маргачева. «Мосфильм», 1977.

«НОС» (по одноименной повести Н. В. Гоголя). Сценарий и постановка Р. Быкова. Оператор А. Мукасей. Художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор О. Соломонов. «Экран», 1977.

Николай Васильевич Гоголь всегда прислушивался к общественному мнению. Он не просто читал и собирал все написанное о его произведениях, но умолял друзей обязательно поведать ему все впечатления от новых его работ, исступленно взывал к публике откликнуться, не молчать, отозваться хоть словечком. Он просил всех и каждого, чтобы ему посылали любую заметку, чтобы повсюду испрашивали замечания, чтобы он слышал отзвук, чтобы он слышал свою Россию. В письмах к друзьям Гоголь как-то даже и наивно, по-детски умилительно торопит их с суждениями о «Ревизоре», «Мертвых душах», о своих новых замыслах. Услышать, узнать пусть самое неодобрительное высказывание о своем творчестве было для Гоголя живой, жгучей, насущной потребностью.

Кстати сказать, и в этой черте многосложного, многослойного гоголевского характера видится его неповторимая индивидуальность, особенность его гения.

Что обозначало это страстное желание ответа, что значил этот постоянный вопрос, задаваемый Гоголем родным, друзьям, публике, обществу, России: чего же ты ждешь от меня, Русь?

Осознание своей великой миссии? Скорее всего — другое. Истовую жажду приобщиться к народу, к народной почве, к народному мнению. Неукротимое стремление слышать голос людей, времени, страны, нации. Иначе зачем же и творить — если кругом молчание. Молчание всегда соединялось у Гоголя с безумием, с последним отчаянием души — не случайно с таким ужасом произносил слово «молчание» сумасшедший Поприщин. Как мало кто в русской литературе, Гоголь знал, что литература сильна «мнением народным», что без единства поэта и народа нет поэзии, она мертва, ибо не овеяна воздухом сопереживания.

Любопытно заметить, что многие и многие письма Гоголя к самым разным людям начинаются с пересказа того, что он слышал о своих произведениях, что говорили о них в партере и кулуарах, в книжных лавках и гостиных, на Невском проспекте и в комнатах станционных смотрителей, в царских чертогах и темных лакейских, в мастерских художников и в холодных департаментах. И если не слышит Гоголь о своих произведениях ничего нового — он сам творит, конструирует, извлекает из молчания народную молву. Так возникает «Театральный разъезд после представления новой комедии». Считается, что уникальная эта пьеса-трактат возникла как исповедь рассерженного человека, как отповедь великого мастера всем, кто так мелко понял его «Ревизора». Конечно, есть и эта посылка в создании «Театрального разъезда», но важнее другое.

Гоголь не только отвечал ветреной толпе, не только воспроизводил ее типовые реплики и суждения. Он и вопрошал, он и мечтал о желанных ответах, стоя за колоннами в театраль-

ных сенях. Он заглядывал в глаза уезжающим из театра, наивно ждал каждой свежей фразы — а вдруг поймут, а вдруг он узнает и сам нечто новое, напитавшись народным умом. Он ждал: а не сделается ли вдруг толпа — народом, зрители — публикой, разношерстная масса — единым обществом. Не сделаются ли они н а р о д о м, не сольются ли в нацию под воздействием его «Ревизора». Но толпа не поняла, чуда обращения ее в народ не произошло, и тогда писатель снова берется за перо — теперь это будет еще одна маленькая пьеса: «Развязка «Ревизора». И опять та же, будто странная, какая-то болезненно откровенная интонация: знать, знать, знать; слышать, слышать, слышать. Говорите все, говорите как можно больше, а не поймете, я, автор, буду вам объяснять, не уставая, не раздражаясь. Главное ведь в том, чтобы быть услышанными друг другом, чтобы голос Поэта и голос народа — слились.

Ну, что ж, откликнемся и мы, зрители и критики, на эту гоголевскую жажду мнений, оценок, суждений. Ему ведь было так важно, так необходимо слышать и читать о своих творениях...

Диалог русского, советского, мирового театра и Гоголя не окончен, никогда и не будет окончен. Советский театр породнился с Гоголем узами крепчайшими. Этот писатель был нужен нашей сцене во все ее эпохи — и как едкий сатирик, и как великий трагик, и как чудесный насмешник, и как гневный страдалец, и как реалист, и как фантаст, и как создатель русского гротеска, и как провозвестник грядущей России, и как тончайший психолог. Смеющийся во все горло и плачущий во все глаза, он и сегодня необходим нашему театру, да и всему нашему искусству.

В прошлом году в Италии шел международный симпозиум, посвященный Гоголю. Естественно, группа советских ученых знала о мировом, никогда не утихавшем интересе к Гоголю. Но интерес этот, честно говоря, представлялся нам более академическим, что ли. Мы не могли даже и предположить, что в чопорном и прекрасном зале на венецианском острове Сан-Джордже к нам бросятся совсем юные филологи-русисты с жадными расспросами о том, как идут дела с постановкой гоголевской «Женитьбы» в театре на Малой Бронной, пользуется ли еще успехом спектакль «Ревизор» в режиссуре Плучека, что в последние месяцы, именно месяцы, появилось в печати нового о стиле и манере гоголевского письма. Интерес к Гоголю был не вообще академическим, он был сиюминутным, дружеским, речь шла о художнике, на которого н а д е ю т с я и сегодня.

Гоголь царит в мире, его ставят, читают, открывают заново. В триаде Достоевский — Чехов — Гоголь, постоянно действующей на Западе, Гоголь перемещается едва ли не на первое место — по количеству выходящей о нем литературы, по вспыхнувшему, словно огромный костер, живому интересу.

И дома, у нас, Гоголь живет удивительно напряженной, трудовой, каждодневной жизнью. Он в центре — диспутов и раздумий, литературных мечтаний и литературных свершений, театральных замыслов и премьер, кинематографических планов и показов, телевизионных вечеров, чтецких концертов, моноспектаклей, опер, балетов, музыкальных переложений. Создаются композиции — Гоголь в Москве, Гоголь в Петербурге, рассказывается о домах, где жил Гоголь, актеры читают с эстрады его письма.

Сравнительно недавно — «Ревизор» в Большом Драматическом театре у Товстоногова, «Ревизор» в Театре сатиры, «Женитьба» в постановке Эфроса, «Мертвые души» в Большом театре, «Записки сумасшедшего» — моноспектакль в исполнении Калягина, «Ревизские сказки» у Любимова, «Игроки» на телевидении в режиссуре Виктюка, репетиции в театре имени Вахтангова, где Ремезова выпускает «Театральный разъезд».

К неоконченному диалогу театра и Гоголя присоединился теперь диалог новый — кинематографа и Гоголя, диалог новейший — телевидения и Гоголя.

Разнообразен гоголевский экран: «Женитьба», «Инкогнито из Петербурга» («Ревизор»), «Нос» — премьеры совсем недавнего времени.

Пристальное, пристрастное, живое внимание к каждой гоголевской строчке, метафоре, образу, символу. У всех на устах Гоголь, заново

«Женитьба».
Агафья Тихоновна — С. Крючкова

пытаются осмыслить самое понятие «гоголевского». Будто и впрямь что-нибудь новое случилось с Николаем Васильевичем...

И действительно — случилось.

Классическая литература созвучна каждой эпохе, но наступает время, когда произведения того или иного писателя наиболее полно живут в атмосфере данного дня, как выясняется, наиболее близкого восприятию именно этого художественного настроения, именно этого жизненного мироощущения. Как видно, день нынешний, не исключающий, естественно, и Пушкина, и Достоевского, и Толстого, и Чехова, и Горького, и других корифеев русской и мировой культуры, полнее, чем иные исторические дни, созвучен Гоголю.

Гоголь моделировал в своем творчестве не один какой-либо идеальный характер, как, скажем, грибоедовский Чацкий, чье бессмертие и — одновременно — трагедия состоят в идеализме, ограничивающем круг его борьбы с фамусовской Москвой. Гоголь, говоря языком современным, моделировал целую нравственную программу, не ограниченную каким-либо конкретным характером, какой-либо, даже и такой исключительной, индивидуальностью, как Чацкий.

Первым в русской литературе Гоголь обра-

тился к строительству душевного мира человека. «Душевный город», требующий столь же внимательного устройства, сколь и реальное государство, — это гоголевское определение намного предвосхитило пути русского психологического реализма. Гоголь воплощал эту нравственную программу, звал к ней как сатирик. Добро, по его мнению, могло взрасти на земле именно потому, что всесторонне был показан и наказан порок. Пушкин ставил себе в заслугу, что чувства добрые он лирой пробуждал. Гоголь — что низвергал чувства недобрые. Народная память, поставившая Пушкина и Гоголя на один пьедестал, соединила обе эти задачи в единую, называемую пробуждением нравственного самосознания нации, народа.

Сегодня Гоголь с его пророческим обращением к России, как к единственной стране, «необгонимо» рвущейся к нравственному усовершенствованию, заново возвеличивается в народном сознании. Он входит в народную жизнь не только как грозный обличитель, каким виделся многие годы, но и как писатель романтический, взыскующий идеала. Поворот к гоголевскому творчеству означает для современного театра, кинематографа, телевидения еще и стремление проверить средствами великого искусства, чего же мы достигли в строительстве народной нравственности, какие еще язвы должны выжечь пламенем романтической гоголевской сатиры.

Итак, на сегодняшний экран новые гоголевские фильмы вышли в атмосфере особенно пристального внимания к гоголевской программе сатирически выстраданной нравственности. Как я уже заметила, Гоголю были важны всяческие оценки того, что он сделал. Понадеемся, что и создателям новых фильмов будут любезны разные толки об их работе, оценки неодинаковые — только бы не молчание, не равнодушие.

Кинематограф, телевидение — реальность, для Гоголя неслыханная. Но великое новаторство не было бы поистине великим, если бы оно хоть какими-либо чертами не предвосхитило будущего — новых превращений вечной материи, новых глубин духа. И гоголевское новаторство несомненно несет в себе некоторые, пусть и звучит это парадоксально, «кинематографически-телевизионные» озарения.

Гоголь как бы предвосхитил экран самим соединением сатиры и романтики, быта и символа, маленького житейского анекдота и глобальной метафоры, луча солнца и мрака преисподней, восторженного смеха и едкого сарказма, людей и колдунов, чертей и ангелов, ведьм и красавиц, гротеска и правдоподобия, конкретного и вымышленного, достоверного и фантастического.

Словно в преддверии совершенно новых возможностей экранного искусства, Гоголь создает и новый тип литературы, до него не существовавшей, столь гениально совершенный «фантастический реализм», по меткому слову Достоевского.

Театр и кинематограф еще должны показать все сложное подводное течение гоголевского текста, многослойность его образного мышления, когда, скажем, торгующий мертвыми душами плут Чичиков — это одновременно и сам автор, воспевающий красоту русской крестьянской души. Зрелищные искусства еще должны овладеть и особой спецификой гоголевского творчества, тесно связанной с фольклорным его первородством — превращением живого в мертвое, человека в камень, красавицы — в русалку, казака — в колдуна, маленького переписчика — в грозное привидение, группы чиновников — в каменное изваяние. И все это для Гоголя не сказки, не фантастика — это живой, сочащийся жизнью реализм, овеянный великим вымыслом, мощной гиперболой, романтическим гротеском, что позволяет самой правде стать еще неотразимее. Мертвецы и черти, ведьмы и колдуны, привидения и оборотни, застывшие камни вместо людей появляются у Гоголя не в одних поднебесных лесах и туманных озерах, не только на шумных сорочинских ярмарках и в стонущих прибрежных камышах. В обычных комнатах и в департаментах, в тихих поместьях и на петербургских улицах происходит у Гоголя бог весть что: являясь во сне или наяву, кошки предупреждают о смерти, крысы — о ревизоре, свиньи — о ссоре, блохи — о скачущем с места на место Чичикове.

У обычного Кукушкина моста стал появлять-

ся призрак, страшный колдун пригрелся в антикварной лавке у Щукина двора, на Невском проспекте добродетельная красавица оказалась растленной потаскушкой, в доме у Городничего Хлестаков был принят за ревизора, в чинном Петербурге нос майора Ковалева превратился в крупного чиновника, из сонного судебного присутствия свинья украла деловую папку, на ухабистых российских дорогах обывательская чичиковская бричка обернулась легендарной необгонимой Тройкой.

Гоголевские персонажи, как правило, «оборачиваются» — поворачиваются к читателям и зрителям разными сторонами, ликами, биографиями, чертами характеров: то фантастическими, то бытовыми. То они живые, сидят в департаментах, то мертвые, срывают шинели со Значительных Лиц. И в этой постоянной «оборачиваемости», текучести гоголевских образов, в их реалистически-фантастической диалектике заключена, помимо всего прочего, специфика гоголевского творчества, удивительно близкого современному экрану.

Созвучно экрану и особое гоголевское понятие «странного», столь часто возникающее в его творчестве. «Совершенно невероятное событие в двух действиях» — такова жанровая конструкция «Женитьбы». «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие» — так начинается повесть «Нос». Много странного и в «Ревизоре» — и то, как необычно начата эта пьеса рассказом о необычных, «неестественной величины» крысах, и то, что Городничий вдруг окажется обманутым «сосулькой», и то, что «сосулька» эта будет писать в Петербург письмо какому-то литератору и выскажет много здравых суждений о Городничем и его «аппарате». А потом, вместо того, чтобы приехать инкогнито, как предупреждали Городничего в письме, Жандарм вдруг громогласно известит о новом ревизоре. Странен и сам Жандарм, не живущий в этом городе, не приехавший с ревизором, не обозначенный в списке действующих лиц комедии, возникший откуда-то, словно из небытия.

Странен, наконец, и Городничий, до поры выглядевший недалеким жуликом и вдруг прозревший, поднявшийся до лирической исповеди. Именно он неожиданно подойдет к рампе и скажет публике — «Чему смеетесь?».

Все необычно в этой, как принято называть ее в хрестоматиях, «обличительно-реалистической комедии». Да, странно течет действие в каждом произведении Гоголя. Но «странности» эти проясняют идеальные пропорции разумного. В этом и состоит секрет гоголевской формулы реализма, исполненного социального пафоса.

Гоголевские открытия во многом как бы обращены к кинематографу и телевидению — художественным инструментам, глубоко проникающим в глубину сознания и подсознания, владеющим не только видимыми пластами образа, но и его подспудными срезами, его сложнейшей амбивалентностью.

Гоголь предвосхитил для новых муз и сам монтаж и мышление кадрами, когда лениво тянущийся, словно путь Чичикова, текст «Мертвых душ» взрывается изнутри бешеным лирическим ритмом. Это в «монтажных листах» гоголевского текста — «какой же русский не любит быстрой езды!», а на поверхности, в фабуле, медленно и сонно плетется чичиковская бричка с засыпающим Селифаном, с непроспавшимся Петрушкой и похрапывающим Чичиковым. Сюжет еле движется, а под ним азартно несется и гремит дорога.

Все это может изобразить кинематограф, ему, современному экрану, доступен полифонический гоголевский текст, в котором живут одновременно и Плюшкин — скупец, и Плюшкин, в котором виделась Гоголю живая искра, чей характер Гоголь еще мечтал «исправить» в третьем томе своих «Мертвых душ».

Для чего экранизируются, попадают на телеэкран произведения Гоголя? Как видно, для того, чтобы была создана совершенно особая г о г о л е в с к а я р е а л ь н о с т ь, не прочитанная доселе театрами, не открытая чтецами, не схваченная живописцами.

Кинематограф, телеэкран должны, вероятно, дать нам не повторение театрального Гоголя в Гоголе сценарном, но свое, новое проникновение в сами гоголевские структуры.

Искусство кинематографа и телевидения может быть уподоблено рентгеновским лучам,

снимающим все покровы с привычного произведения, освещающим не только «крыльцо», но и «кладовые» гениального замысла (слова «крыльцо» и «кладовая» здесь гоголевские — ими он определял неповторимую композицию всех томов своих «Мертвых душ»).

Что же нового дали в этом смысле гоголевские фильмы 1978 года, показанные в плотной атмосфере все более и более широкого разножанрового постижения гоголевского творчества?

Любопытны замыслы всех трех фильмов, особенно «Женитьбы» и «Носа».

Задумывая свой экранный вариант гоголевской «Женитьбы», В. Мельников хотел как можно теснее приблизить его к быту того времени, как можно достовернее рассказать об обстоятельствах жизни Агафьи Тихоновны и ее женихов. И в этом смысле режиссер следовал за Гоголем, чутко слушал неповторимые интонации именно данной комедии, не тождественной гиперболической сатире «Ревизора». Как раз в связи с работой над «Женитьбой» Гоголь неоднократно говорил о важности бытового правдоподобия. «У кого есть способность передать живописно свою квартиру, — писал Гоголь, — тот может быть и весьма замечательным автором впоследствии» [1]. И это не просто замечание, брошенное походя. Речь шла о том, что русская литература все решительнее заявляла о своей приверженности к натуре, к правде, к действительности.

Следуя за Гоголем, пристально рассмотревшим холостяцкий быт Подколесина, режиссер фильма «Женитьба» со знанием дела выстраивает петербургские квартиры минувшего века с их плотной «вещностью» и одновременно унылой пустотой, с их обжитой конкретностью, в которой так тесно, так некуда приткнуться человеку.

Узкие ампирные диванчики, где не сидят, а присаживаются, жесткие высокие стулья, на которых должны не люди отдыхать, а чиновники вытягиваться в своих негнущихся мундирах, — все это показывает режиссер, сближая Гоголя с художником Федотовым, гениально отобразившим быт среднего сословия, где роскошь жалка, а пошлость кричаща.

Мельников, повинуясь Гоголю, «советуясь» с Федотовым, изображает апартаменты Подколесина и Агафьи Тихоновны так, словно бы перед ним не экран, а холст, где важна каждая деталь, всякая подробность, и это верно, так как и «мертвые души» отправляются в свой фантасмагорический путь по дорогам России из тщательно выписанного медвежьего угла Собакевича, от бесчисленных пуховых перин Коробочки, от «неготовых» еще кресел Манилова, из запущенного имения Плюшкина.

Важно и то, что режиссер фильма «Женитьба» захотел разглядеть в галерее гоголевских персонажей нечто родовое, общее, типическое, что приближает их к персонажам «Невского проспекта». Не случайно же все действие этой пьесы происходит именно в Петербурге, забывать об этом, естественно, не следует. Невский, по которому прогуливается майор Ковалев, по которому пугливо пробирается Акакий Акакиевич, не обрывается же перед домом Подколесина...

Поэтому ясна логика режиссера, который видит Невский единой эмоционально-идейной магистралью, соединяющей всех и все в Петербурге Гоголя. Отсюда и та общность, которую найдем мы, к примеру, в образе одного из женихов — Балтазара Балтазаровича Жевакина — с маленьким чиновником Акакием Акакиевичем. Великолепно играет Жевакина Е. Леонов! Играет так, что понимаешь: глупые его хождения по «невестам» не так уж глупы. Это своеобразная мечта маленького человека, его *душевное дело*, «светлая гостья», явившаяся к Башмачкину в виде шинели, к нему же — в образе некоей так никогда и не обретенной невесты. Мечта разбита — и уничтожен человек. Выйдет он на холодный Невский, да и пойдет к себе на жалкую квартирку.

Экранный вариант «Женитьбы» по-своему и убедителен и интересен. В. Мельников, предлагая свою концепцию вещи, ее последовательно осуществляет. Высокий режиссерский профессионализм и стройная художественная логика обещали многое. Обещали главное — встречу с подлинным Гоголем.

[1] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., Гослитиздат, 1960, стр. 77.

«Женитьба».
Яичница — В. Стржельчик,
Анучкин — Б. Брондуков,
Жевакин — Е. Леонов

Как всегда, с интересом встретили и работу Р. Быкова, актера и режиссера, тонко и трепетно чувствующего специфику гоголевского письма. Быков, склонный к иронической эксцентриаде, к метафорическому языку в искусстве, хотел сделать телевариант «Носа» предельно «полифоническим», где звучали бы многие и многие мотивы гоголевского творчества. Активно введен в фильм образ зеркала, один из наиболее распространенных и существенных для Гоголя образов-символов.

Зеркало для Гоголя — это кривое отражение реальности, перевернутое в убогом сознании его героев, это и подлинный лик их «кривых рож», которым «неча пенять на зеркало».

Для Р. Быкова образ этот стал ведущим. Зеркала, то разбивающиеся, то неотражающие, страшно пустые, то кривляющиеся, сопровождают майора Ковалева в его необычных перипетиях.

Зеркало в этом фильме — как бы вторая жизнь его персонажей, страшная еще и потому, что убеждает нас в «несуществовании» гоголевских «существователей». «Кривая рожа» Ковалева, повторенная зеркалами, становится гиперболическим символом пустой, бессмысленной жизни.

В отличие от холодного обиталища майора густо и, опять-таки, по-федотовски прописан быт цирюльника Ивана Яковлевича, проникно-

венно сыгранного самим Быковым в дуэте с З. Славиной, комедийно темпераментно и драматически сильно выступившей в роли жены Ивана Яковлевича.

Примечателен особый воздух этого телефильма. Действие повести разворачивается, по указанию Гоголя, в середине марта. И пользуясь неслучайной гоголевской точностью — писатель любил точные даты, окруженные вольным морем фантазии, — Р. Быков погружает своих героев с их драмами в атмосферу робкой, но уже прелестной весны. И этот контраст свежей весенней радости и мрачно-унылой атмосферы происходящего обнажает во всей уродливости парадоксальное несоответствие между разумом природы и безумием чиновничьего мира.

Я бы всячески поддержала и стремление авторов фильма «Инкогнито из Петербурга» сделать свою ленту веселой, насыщенной звонким и ярким юмором. Но...

Но, к сожалению, многое из того, о чем я сейчас говорила, можно скорее отнести к области добрых замыслов, нежели реального их исполнения.

Нечто существенное, с моей точки зрения, в гоголевский поэтике все-таки во всех трех фильмах невозвратно утеряно.

В «Женитьбе» и «Инкогнито из Петербурга» пропущены вовсе любые попытки пробиться к «странному» Гоголю, понять определение «совершенно невероятное событие» шире, нежели только как прыжок Подколесина в окно накануне свадьбы. В телевизионной работе «Нос» гоголевская транскрипция «странного» подменена совершенно иными категориями, скорее из эстетики условного театра кукол, чем многомерного видения жизни.

Странное, необычное в фильме «Женитьба» сразу же снято первыми кадрами.

Петербург, пышная яркая зима, бегут санки с Кочкаревым, юродивый просит у него копеечку, разносчик торгует пирожками, бойко живут улицы. Появляется незнакомка: Кочкарев начинает ее преследовать — активно, целеустремленно, напористо. Ей удается скрыться в подворотне, грязной, облупленной, облитой помоями. Вероятно, в такие подворотни входили Раскольников и Сонечка Мармеладова, здесь, в таких подворотнях, разворачивался «пейзаж» Достоевского. Гоголь же с его метафорическим, гиперболически-емким «неподробным» бытом — отступает. Кочкарев, преследуя очаровательницу, попадает в страшный подвал, где его встречают несчастные, бедные прачки-старухи. Разочарованный Кочкарев пускается восвояси. «Теперь куда?» — спрашивает извозчик. — «На Канавку, возле Семеновского мосту».

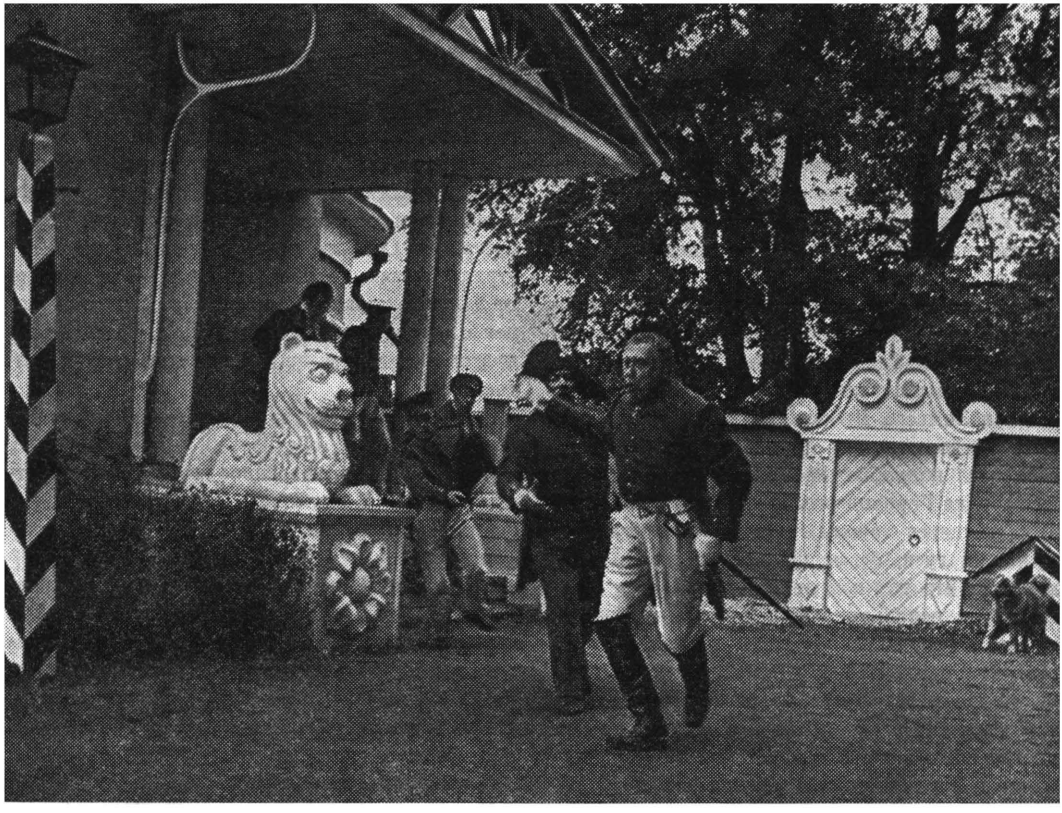
В следующих кадрах мы уже застанем Кочкарева в квартире Подколесина иступленно уговаривающим того жениться.

Итак, действие начато не случайно, как у Гоголя, у которого к Подколесину «вдруг», неизвестно откуда, неизвестно зачем вбегает Кочкарев. Именно «вдруг», и именно «вбегает». Эти слова у Гоголя почти все время сопровождают Кочкарева. Гоголю важно показать безвоздушность, беспространственность существования Кочкарева. Создателям фильма важно как можно органичнее «вписать» Кочкарева в Петербург. Гоголю важно совершенно лишить поведение Кочкарева каких бы то ни было психологических мотивировок. Создателям фильма важно обставить Кочкарева всеми возможными психологическими «алиби» — ничего не делает он «вдруг», не обдумавши предварительно. Гоголю важно передать отсутствие в его Кочкареве любых индивидуальных свойств. Создателям фильма важно наметить кочкаревский характер, наделить его индивидуальными особенностями.

Итак, Кочкарев из этого фильма непрочь приволокнуться за хорошенькой девицей, потому-то и приехал он сразу после ее преследования к Подколесину. Приехал потому, что вспомнил: вот, мол, сидит байбак, без женского общества, никак не женишь его, а какая это радость побеседовать с прелестницей. Теперь его появление у Подколесина, его стремление женить друга осмыслены, мотивированы.

Все сделано «по жизни». Но Гоголь безвозвратно ушел. Неточная нота первых кадров — и гоголевское исчезло.

А таилось это гоголевское, «необычное», обозначенное в самом жанре «Женитьбы», уже в Кочкареве, в его внезапном появлении за спиной задумавшегося у зеркала Подколесина.



«Инкогнито из Петербурга». Городничий — А. Папанов

Кочкарев — это и есть фокус «странного» в гоголевской «Женитьбе», один из самых сложных ее характеров, в первую очередь потому, что он не имеет ни малейшей цели для неимоверной затраты энергии в связи с предполагаемой женитьбой Подколесина.

Казалось бы, что стоило Гоголю дать Кочкареву хоть какой-нибудь повод для объяснения его бешеной энергии? Но ни одного мотива, пусть самого нелепого, не предложил здесь Гоголь... Эту немотивированность кочкаревской энергии подметил в свое время Белинский, видя в этом серьезный смысл. «...если актер, выполняющий роль Кочкарева, — специально предупреждал Белинский, — услышав о намерении Подколесина жениться, сделает значительную мину, как человек, у которого есть какая-то цель, — то он испортит всю роль с самого начала» [2].

Сворачивающий горы темперамент Кочкарева клубится не из чего и совершенно попусту. И возникает обобщение: Кочкарев становится олицетворением глупой кочкаревщины. Если люди подколесинского типа мертвыми колодами лежали под колесами жизни, то кочкаревы вовсю вертели эти колеса, не добиваясь при этом никакого результата, да и не имея его в виду.

---

[2] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 575.

Кочкарева в этом фильме играет артист О. Борисов, играет с присущим этому художнику глубинным и пристальным психологизмом, когда внутренняя жизнь человека важнее всех внешних ее проявлений. Но, пусть не покажется это парадоксальным, именно эта напряженно-психологическая актерская манера, в высшей степени уместная в других работах Борисова, еще дальше отводит образ Кочкарева в этом фильме от гоголевского создания.

Не исследовано «странное» и в фильме «Инкогнито из Петербурга». Авторы этого фильма, как и авторы фильма «Женитьба», не удержались от демонстрации поначалу Петербурга, даже и Зимнего Дворца, до которого гоголевским героям — как до небес; не избежали соблазна подробно продемонстрировать ужасы городка Городничего. Тут и сломанный мост, и валяющиеся заборы, и свиньи, моющиеся в лужах, и гуси, бегающие вокруг домов. Словом, все, что так или иначе упоминается в ремарках и репликах пьесы, собрано на экран, словно в городскую мусорную кучу, о которой говорит Городничий. Но, как известно, Городничий же и замечает, что от их города хоть три года скачи, ни до одного государства не доскачешь. Из этого следует, что мы одновременно и в реальном и в нереальном, обобщенном городе, в целой России, где все так же, как и в городке Антона Антоновича Сквозника-Дмухановского.

Любопытно, что пьеса того же времени и на тот же сюжет Квитко-Основьяненко, не претендующая на обобщение, называется «Суматоха в уездном городе». Суматоха в конкретном городе — это и есть плацдарм пьесы Квитко-Основьяненко. Суматоха в целой России — вот плацдарм гоголевской комедии, где не требуется ни видов Петербурга, ни панорамы реального уездного городка.

Город этот не назван Гоголем, он не географичен — он символичен, и в этом, кроме всего прочего, тоже бессмертие гоголевской сатиры, ее особое гротесковое, фантасмагорическое звучание.

Расширительное толкование текста Гоголя за счет натуральных картинок «из жизни Петербурга» характерно для всех новых гоголевских фильмов.

То и дело в «странные» события с майором Ковалевым и его Носом врываются какие-то крестьяне, везущие на жалких санях свой товар, выехали они по зиме, а теперь громкая весна, и влачатся сани посуху, плывут по разливам. Само по себе все это сделано в картине Быкова сильно и образно, но образность эта не гоголевская. Откровенно социальная, активно сострадательная, зримо народная — она далека от лукавой иронии Гоголя. Скорее, вся эта эпопея с несчастными крестьянами в «Носе» — некрасовская, ничего не дающая гоголевским гротескам.

Для Гоголя Жандарм, появляющийся в финальной сцене «Ревизора», — символическое, странное лицо, не связанное ни с кем из присутствующих. Появление Жандарма — момент фантастический, это гротесковый исход комедии.

В фильме «Инкогнито из Петербурга» появляется жалкий старик со сломанной ногой и перебитой рукой: он упал вместе с рассыпавшимся мостом. Подпираясь костылем, весь в синяках и ссадинах, «грозный» Жандарм лепечет что-то маловразумительное. Смешно? Быть может, но смех этот не гоголевский, не наполненный сатирическим смыслом.

Более чем странная повесть «Нос». Слово «странное» произносят в ней все, даже прозаические из прозаических полицейские чины. Как показать это странное средствами телевидения? Не берусь подсказывать, знаю одно, что бутафорский Нос, закутанный в шинель, на экране не странен, не страшен, не фантастичен.

Вряд ли кто и видит этот Нос — у Гоголя. Не видит его и Ковалев. Это сумасшедшая греза о новых чинах коллежского асессора, называющего себя майором — вот Нос-то и померещился ему о т д е л ь н ы м Значительным Лицом. Часть его, Ковалева, получила новый чин, повысилась в чине. Ковалев разговаривает в церкви со своим двойником, с оборотнем, это Нос Ковалева обернулся знатным чиновником.

Каким он должен быть, Нос, заживший собственной, отдельной жизнью? А, быть может, никаким. Это туман, миф, оборотень, фантом,

привидение, двойник Ковалева, что угодно, но никак не человек-кукла в виде огромного Носа, представленного в фильме Быкова. Ужас шелестит в этой повести, ужас, а не только комизм. В глазах окружающих читает Ковалев и свою беду, и присутствие отдельного Носа в церкви, и многое другое. Возможен и отыгрыш событий в глазах других, и собственное помрачение, когда ничто принято за нечто. Но так или иначе, Гоголь резко разделяет странное для обывателя от своего «странного», имея в виду глубокое постижение действительности, ее скрытую от того же обывателя сущность.

Толпа захотела увидеть Нос — и она ищет его то в Летнем саду, то в антикварной лавке, он может явиться, как бы во плоти, там, где торжествует пошлость и глупость, над которой смеется автор. «Умы всех, — пишет он о сытой толпе, — были настроены к чрезвычайному». Однако их чрезвычайное и «чрезвычайное» Гоголя — разные категории. Одно — ветреная мода, другое — инструмент познания законов реального. В фильме же Быкова спутаны эти понятия. Разгуливающий по Петербургу некий человек-Нос в шинели — это как раз приманка обывателя, кумир толпы.

Во всех трех фильмах отсутствует и минута прозрения, столь необходимая гоголевской сатире. Каждый сатирический герой гоголевских комедий имеет свой человеческий миг, свой катарсис. Лицо человека выглядывает на секунду из-за «нелица» сатирического персонажа. Это слеза сквозь смех, это память об идеале, это летучий взгляд в будущее.

Перед глупой свадьбой задумывается Подколесин — ведь это навсегда? Прыжок Подколесина — это уход от глупости, это миг прозрения, мести и обывателям и себе. Прозрение проходит, но свет от него остается. Это и есть лирические отступления Гоголя, романтическая, идеальная основа его сатиры.

В фильме «Женитьба» это мгновение не сыграно. Артист А. Петренко, так остро чувствующий комическое, не соединил его с лирическим.

Есть свое прозрение и у Городничего, когда он обращается к публике со знаменитым вопросом: «Чему смеетесь?» Сцена и партер, экран и партер должны невольно соединиться в эту минуту, указывая пороки друг друга, соединиться в нравственном катарсисе. Кстати сказать, никто из окружения Городничего не смеется — им не до смеха. Значит, обращается он не к окружению, как это часто делается в нашем театре, а именно к публике.

В фильме же, в поисках правдоподобия, чиновников заставляют смеяться, так как кто-то, запоздавший и не знающий о разоблачении Хлестакова, поздравляет Марью Антоновну с предстоящим замужеством. Городничий обрывает «своих» — чему смеетесь? Но не могут смеяться персонажи Гоголя! Иначе бы они очистились смехом и, следовательно, в каком-то смысле вышли бы из-под огня сатиры.

И Ковалев, лишившийся Носа, задумывается. Вылетели из головы его все эти девицы с Невского, страдание возвратило мысль, обезображенное потерей Носа лицо стало вдруг лицом человека. Но это миг, а затем снова кутерьма, и опять он глуп и пошл. Однако этого мига нет в фильме, и он теряет особое гоголевское освещение: в каждом есть душа — надо отыскать ее, осветить. Пусть потом еще страшнее окажется тьма, но и надежда ощутимее.

Для Гоголя нет окончательных финалов. И он, и его герои — в дороге, и даже если они духовно гибнут, он еще надеется. Более того, ни один порок, названный и наказанный Гоголем, не имеет конкретных границ и поэтому не исчезает. Пороки, названные Гоголем, — это явления общего бытия, а не черты данной натуры, данного характера. Однако создатели гоголевских фильмов и здесь пренебрегли его поэтикой.

Уже писалось в рецензиях на телефильм «Нос», что показанные в конце две могильные плиты, под которыми лежат Ковалев и Хлестаков, — по существу, плиты над гоголевским замыслом, над гоголевской поэтикой. Ни Чичиков, ни Хлестаков, ни Ковалев не умирают у Гоголя. Один из них улетает с колокольчиками на тройках в вечность, другой так же навечно остается бродить по Невскому, сея вечную пошлость. Хлестаковское, ковалевское, кочкаревское — символы, грозные язвы души во всех, во многих, в самом человечестве на его пути к совершенству. Смерть Хлестакова была

бы и смертью гоголевской сатиры. Недостатки были бы исчерпаны, никто не боялся бы более обнаружить в себе хлестаковское, комедия Гоголя «Ревизор» перестала бы быть бессмертной. Умерший Хлестаков механически сделал бы смертной и комедию Гоголя.

Да и в фильме «Инкогнито из Петербурга» с Хлестаковым обошлись не лучше. Бежавший из дома Городничего, он, жалкий и маленький, встречает на постоялом дворе настоящего Ревизора. Тот восседает официально и каменно на грозной тройке, этот подобострастно кланяется. Встретились и разминулись.

До удивления «негоголевский» этот кадр — встреча двух Ревизоров. Ведь этого нет в пьесе, настоящий ревизор в ней н е п о я в л я е т с я. Он остается предощущением приговора, выражая гоголевскую тоску по идеальному. Хлестаков в этом фильме не исчезает, как марево, как фантом, а осязаемо болтается по дорогам и ищет новых приключений.

Все это неожиданно напоминает пьесу некоего Цицианова, так и называвшуюся — «Настоящий Ревизор», сделанную во времена Гоголя — в споре с Гоголем. Именно там приезжает Настоящий — и все приводит в порядок. Однако зачем же фильму 1978 года следовать Цицианову, поправлявшему Гоголя?

Антигоголевский финал и у фильма «Женитьба». Всем известно, что комедия эта заканчивается репликой свахи, мол, если бы жених убежал через дверь, это еще куда ни шло, а уж если в окно, тут ничего не поправишь. Однако в кадре снова возникает карета, в которой сидит расстроенный Кочкарев. «В Бассейную, поехали-ка, брат, домой», — говорит Кочкарев извозчику и карета медленно удаляется. Откуда взялась эта реплика Кочкарева? Дело тут ведь не только в том, что ее не писал Гоголь, дело еще и в том, что у фантасмагорического Кочкарева появляется точный адрес, что он вроде бы целый день делал дело, а теперь, усталый, едет домой.

Финал, помогающий постановщикам выстраивать логику быта, резко нарушает и в этом фильме логику символа, логику обобщения. Каждый ушел домой — и «совершенно невероятное событие» будто само собой рассосалось.

Особый прием есть у Гоголя. Почти все его персонажи упоминают десятки совершено неизвестных никому людей. В драматургии, где на счету каждое слово, прием этот помогает расширить круг действия, увеличить «население» пьесы. Но когда в фильмах население это з р и м о разрастается — становится душно, тесно, всеохватность сатиры делается частностью, комнатностью. Откуда-то выглядывает инвалид с охапкой дров, по Невскому бегают девицы, извозчики возят кочкаревых, уродливые прачки назойливо, в лоб, напоминают о социальных противоречиях жизни.

Создавая бытовую тесноту, постановщики фильмов лишают сатиру воздуха, очерчивают магический круг «вовлеченных». Лица, показанные в фильмах, и не смешны, и не трогательны — они лишь атрибут быта, а быт сам по себе никогда не занимал Гоголя.

И, наконец, важнейший вопрос, возникающий каждый раз, когда речь заходит о гоголевских спектаклях и фильмах: быть ли им смешными, быть ли им не смешными?

Некогда Гоголя играли главным образом как юмориста, как творца комической реплики, как обличителя нравов и среды, не замечая его трагического, его «странного» мироощущения, его о с о б о г о взгляда на мир. Слезы, звеневшие в его смехе, как правило, не звенели, смех не просветлялся горьким гоголевским словом. Гоголь обличал, звал к лучшему будущему, ненавидел Чичикова, любил Россию, мчавшуюся вперед, словно Тройка.

Однако давно уже стало понятно, что подобное «спрямление» сложного гоголевского мира лишает его истинно гоголевской силы и сложности. Как бы в полемике с такой трактовкой Гоголя, появилась целая серия спектаклей, акцентирующих другую сторону его творчества. Появлялся «несмешной» Гоголь, Гоголь мрачный, чья душа смертельно ранена неразрешимыми противоречиями бытия. Смеяться на спектаклях «Ревизор» или «Женитьба» стало неприличным, смеющийся зритель рисковал бы показаться «примитивом», не понимающим горьких глубин трагического фарса.

Поначалу это новое прочтение гоголевского наследия было разумной реакцией на «воде-

«Инкогнито из Петербурга». Анна Андреевна — Н. Мордюкова, Хлестаков — С. Мигицко

вильного» Гоголя, а затем и само постепенно сделалось штампом, активно ощутимым и в новых фильмах. Ну, прочтем, например, анотацию к фильму «Женитьба»: «Однако сегодняшняя постановка «Женитьбы» на экране в трактовке режиссера В. Мельникова главное внимание уделяет не фарсовой, анекдотической стороне пьесы Н. Гоголя, а ее психологической стороне...»

Дорогого стоит эта простодушная формулировка. Так и вспоминается один эпизод, разыгравшийся еще при жизни Гоголя, когда он читал Пушкину своего «Ревизора». Пушкин смеялся вовсю, зато не смеялся некто барон Розен, считавший пьесу Гоголя «грязной фарсой». Не смеялся и гордился тем, «что когда Гоголь на вечере у Жуковского в первый раз прочел своего «Ревизора», он один из всех присутствовавших... ни разу не улыбнулся и сожалел о Пушкине, который увлекся этим оскорбительным для искусства фарсом и во все время чтения катался от смеха»[3]. Не становимся ли и мы подчас этими «баронами», когда говорим, что не хотим показывать в «Женитьбе» или «Ревизоре» — фарс, а хотим вместо него показать их психологическую сторону? Можно подумать, будто бы психологизм Гоголя о т о р -

[3] И. И. Панаев. Литературные воспоминания. М., Гослитиздат, 1950, стр. 65.

ван от его комизма, будто бы «фарс» у Гоголя противоречит серьезнейшим психологическим и социальным выводам его комедий. И получается, что фильм «Женитьба» идет при уважительном молчании зала, а на самом-то деле зрители, как некогда Пушкин, должны были бы «кататься от смеха».

«Женитьба» — одна из самых смешных пьес мирового репертуара, что никак не отнимает у нее серьезного психологического содержания. Каждая реплика этой пьесы — сама по себе маленькая законченная комедия... И анекдот в понимании Гоголя нечто высокое — это спресованная основа, субстрат его произведений. Чем мельче, смешнее житейский анекдот, тем дальнобойнее гоголевские обобщения.

Поставить «Женитьбу» в темных, мрачных тонах, как психологическую драму, значит не показать единственное ее честное лицо — Смех.

Да, «смех сквозь слезы», но именно смех. Сначала — смех, смех, как изначалие замысла, основа таланта, принцип мироощущения сатирика Гоголя.

Будут или не будут смеяться на спектаклях и фильмах по «Ревизору» и «Женитьбе» — вопрос не праздный. Несмешные гоголевские спектакли не выполнят до конца и своей гражданской задачи: комедии лишатся своей воспитующей силы.

Однако и не всякий смех — смех гоголевский. Все живо, бойко, «водевильно»... Водевилен и Хлестаков в исполнении артиста Сергея Мигицко. Можно предположить, что именно так играл первый исполнитель этой роли на сцене Александринского театра — Дюр. Но Дюр не понравился автору именно потому, что выглядел, по слову Гоголя, эдаким «водевильным шалуном». Драматург же задумал образ Хлестакова как великое обобщение.

В ключе пустенького водевиля играет и Н. Мордюкова свою городничиху. Актриса могучего таланта так и не смогла проникнуть в характер своей героини, а ведь у недалекой городничихи, как и у всех гоголевских персонажей, тоже есть свой характер. Это вовсе не купчиха Белотелова, которую как бы вновь повторяет актриса, а дама, во всем старающаяся быть дамой «приятной во всех отношениях». Такое огрубление многоликого гоголевского смеха в фильме «Инкогнито из Петербурга» противоречит самому характеру гоголевского юмора. Именно его-то и приглушили в фильме «Инкогнито», заменив юмором иного свойства, будто бы взятым из пьесы Квитко-Основьяненко, второе название которой звучит так: «Приезжий из столицы».

Кстати, заметим, что изменено и название комедии — «Ревизор» стал зачем-то «Инкогнито из Петербурга». «Ревизор» — заглавие для Гоголя принципиальное. Тема всеобщей ревизии — исконно гоголевская тема. «Ревизские сказки» в «Мертвых душах», «Ревизор» — это глобальная ревизия всех и вся, включая души людей. «Инкогнито из Петербурга» — обозначение сюжетной коллизии — не больше.

Пьеса Квитко-Основьяненко очень смешна, но комическое в этой пьесе не поднято до обобщения. Однако создатели фильма «Инкогнито...» пошли скорее за Квитко-Основьяненко, нежели за Гоголем. Юмор этой картины может быть назван «квиткоосновьяненским», но никак не гоголевским.

Отдавая распоряжения некоему полицейскому Шарину — Держиморде из комедии Квитко-Основьяненко, Городничий очень беспокоится по поводу моста: как бы не провалился. Этим-то мостом и занимаются главным образом в фильме «Инкогнито...» все полицейские: подпирают его плечами, пока проезжает Хлестаков, а там пусть падает. Но гоголевский Городничий, отдавая указания своему Держиморде, как бы между прочим, в это время уже совершал «ревизию» города. Городничий же у Квитко-Основьяненко занят лишь частными неполадками. Создатели фильма, к сожалению, последовали за такого рода комедийной образностью, оставив в стороне гоголевскую.

В фильме Л. Гайдая сцены проходят в особом лихорадочном ритме: все гуськом бегают друг за другом, все гуськом уносят мусор, приносят горшки с цветами, бросаются поддерживать мост. Словом, кросс с псом Барбосом, прославивший некогда режиссера Гайдая, оживает и на гоголевском экране. Но зачем?

Скажем еще раз — в каждом из новых фильмов есть свои достоинства. Отличные актерские

работы С. Крючковой и В. Талызиной в фильме «Женитьба», с тонким настроением снятые пейзажные сцены в телефильме «Нос». Как всегда, поражает мощное комедийное дарование А. Папанова в фильме «Инкогнито из Петербурга». Но все это лишь отдельные удачи, отдельные радости.

Главное, к сожалению, состоит в том, что во всех этих фильмах кинематограф и телевидение еще не осознали себя активными помощниками Гоголя, еще более современными, нежели и сам Театр. Они еще не поняли великого сатирика, жаждавшего, чтобы его сатира обратилась к каждому, видя в нем брата, смехом исправляя нравы, и внезапной слезой стирая смех.

Гоголь был недоволен спектаклями «Ревизор», которые видел, бежал с них, не дожидаясь конца. А загляни он сегодня в наши кинозалы, где идет его «Женитьба», его «Ревизор», не ушел ли бы он и из этих залов, грустно завернувшись в шинель? Я ничего не утверждаю, я только спрашиваю — ушел бы или остался?

Для создателей всех этих фильмов, и в частности фильма «Инкогнито из Петербурга», — Гоголь, я думаю, во многом так и остался неким Инкогнито из Сорочинец.

Е. Стишова

Частный случай

«ЧУЖАЯ» (по одноименному рассказу Ю. Нагибина) Постановка В. Шределя. Оператор В. Ковзель. Художник В. Гасилов. Композитор А. Пресленев. Звукооператор В. Яковлев «Ленфильм», 1978.

Никто, кажется, уже не ломает копья, когда экранизация не похожа на литературный первоисточник. Все понимают: критерий «похоже — не похоже» отошел в прошлое как непрофессиональный, когда речь идет о трактовке, о прочтении. Разве что классика находится под охраной критики — ведь помимо произведения существует еще и складывающаяся десятилетиями традиция его прочтения, а традиция — вещь упрямая. Да и здесь сложилась целая система оговорок, ссылок на режиссерское видение, узаконенное в правах с писательским. И все-таки, несмотря на то, что критики, казалось бы, договорились о том, что буквалистское прочтение не всегда есть прочтение духовное, вывели даже парадоксальный закон хорошей экранизации, нечто вроде ее алгоритма, споры вокруг книги и экрана, вокруг слова и адекватного ему изображения не прекращаются. На тлеющих углях отгоревшей дискуссии всегда готова вспыхнуть новая (см., например, недавнюю дискуссию в «ЛГ» «Экран и книга: шаги навстречу»). Не объясняется ли страсть к диспутам на данную тему тем обстоятельством, что теории экранизации всерьез не существует, а практика ее огромна, если не сказать — тотальна, и множащиеся примеры славных и бесславных попыток вызывают у многих критиков законное желание сказать и свое слово по поводу? К тому же каждый успех на этом трудном пути индивидуален. Зато промахи — типовые.

Чаще всего они связаны с гипертрофией литературного начала в фильме, что неизбежно приводит к разрушению кинообраза. Точнее, литературное вытесняет кинематографическое, и кинообраз просто не возникает, хотя произведение и создавалось с помощью операторской камеры под руководством кинорежиссера. Между тем, как известно, не одна только техника обработки жизненного материала делает кино искусством, отличным от других искусств. Чем дальше уходит художник кино от чисто литературных средств выражения замысла (я имею в виду место слова и всю морфологию фильма), тем вероятнее фильм достигает той полифонии звучания, да и воздействия, которая свойственна только большой литературе и не перекрывается ни одним из искусств.

Эта полифония, помимо мастерства, предполагает прежде всего мощное авторское начало. Неудачные экранизации, как правило, анонимы. Авторский голос, авторская интонация здесь отсутствуют. Перед нами не художественное произведение, а его синтетическое по-

добие, изготовленное — все чаще — технически вполне грамотно, чисто. Но, как говорится, то, да не то.

Неудачные экранизации случаются и у одаренных, весьма авторитетных художников. Происходит это обычно тогда, когда режиссер по каким-то причинам так и не отдает себе отчета, от чьего же имени ведется рассказ; когда образ повествователя не выявлен. Иные режиссеры, чувствуя, что именно здесь и зарыта собака, включали в список действующих лиц и автора экранизируемой вещи. На экране появлялись Чехов, Горький, кажется, и Тургенев появлялся.

Искомая интонация так и не возникала, зато присутствие великих в качестве персонажей, как бы удостоверяющих адекватность экранизации оригиналу, только мешало авторам фильма быть самими собой, говорить своим голосом.

У каждого читателя складывается свое представление о литературном произведении, включая внешний облик персонажей и прочие подробности. Это самоочевидно. Совпасть с каждым представлением невозможно. Единственный способ не разочаровать зрителя — это заразить его собственной версией вещи. Вот почему образ автора-повествователя и есть, на мой взгляд, кардинальная проблема экранизации. Разумеется, если данное произведение интересует экранизаторов как художественное целое, а не как набор отдельных элементов для экранизации, которые можно брать на прокат по склонности. Кому по душе, скажем, событийная фабула, кому — эффектный композиционный поворот. Ремарка «по мотивам», что пускается сегодня в ход тем чаще, чем известнее сочинение, лежащее в основе фильма, выглядит уловкой, охранной репликой: мы, де, не претендуем на воплощение писательского замысла во всей полноте, а потому и спросу с нас — соответственно... Приведу в качестве примера экранизации В. Каверина. Какой, кажется, киногеничный писатель! Сюжетное богатство, фабула — прямо дерево в цвету. А характеры! Тут тебе и романтические герои, и классические «злодеи», и роковые женщины. На каверинские книги многие покушались, но пока что — мимо. Удаются частности, отдельные образы — можно вспомнить сыгранную Л. Гурченко Глафиру в «Открытой книге» или Ромашку — Ю. Богатырева в «Двух капитанах». Но нет в этих картинанах главного — нет интонации, нет образа повествователя. А он не тождествен ни одному из персонажей, но в каждом из них живет его дух, ибо и в «авантюрных» романах этого писателя образ автора-рассказчика является тем эмоциональным магнитом, притяжение которого мы, читатели, испытываем, сами того не ведая.

●

В титрах фильма «Чужая» тоже стоит это лукавое «по мотивам». Почему же, однако, «по мотивам»? В фильме, хотя и перетасованы, но умещены буквально все события, все персонажи одноименного рассказа. И если что из него и выпало, ушло — так это именно мотив. Мотив повествования, на котором держится, как листва на ветке, все его тонкое плетение. Как будто бы эпически остраненный, объективированный, этот рассказ без героя настоян терпкой печалью и горечью, что вяжет воедино и укрупняет весь замысел, в основе которого лежит событие сугубо частное, как сказано у Нагибина, «неспособное отбросить даже малой тени на мироздание».

Событие и впрямь не бог весть какое. Жили-были два закадычных друга. Дружили семьями. Один из друзей, по прозвищу Путя, нежданно-негаданно развелся с женой, уютной и хлебосольной Липочкой, и женился на молодой женщине с ребенком. Что делать, не терять же такого друга! Вера Дмитриевна с дочерью были приняты в осиротевшем без Липочки доме Кунгурцевых. Контакта, конечно же, не получилось, хотя все сделали по правилам — и за столом посидели, и на пикник съездили, и даже вместе принялц столичных гостей — кинематографистов, приехавших сюда, в Сибирь, снимать фильм.

И расстроенные Кунгурцевы, и счастливый молодожен Путятин грустят, не могут себе места найти. Только Вера Дмитриевна ровна и спокойна. Те трое оплакивают свое прошлое. Она же — вся в будущем, не зависимая от

«Чужая».
Путятин — В. Заманский,
Вера Дмитриевна — И. Саввина,
Кунгурцев — Г. Жженов

того, что было там, в их совместном прошлом, хорошего ли, плохого ли. И все по-своему правы.

Драма и впрямь не глобальная. Хотя как посмотреть. А если с точки зрения Липочки? Но в том-то и секрет рассказа, что Липочка присутствует в нем косвенно, отражаясь в зеркалах чужих восприятий. О ней говорят, думают, вспоминают об этой «доброй-предоброй великанше», о ее «готовности жертвовать собой всем, кто вступал в необъятный круг ее доброты», наконец, мечтают о ее пирогах с грибами и черникой.

Но Липочка в повествование не входит, у нее нет самостоятельного голоса, нам не дано узнать, каково ей: в немолодые уже годы потерять все — мужа, дом, привычный уклад. Однако неспроста же перед нами не Липочкина драма во всей ее оскорбительной некрасивости — это другой сюжет, другой рассказ, а отголоски этой драмы, драматичные по-своему.

Не только Путятин, главный виновник происшедшего, но и Кунгурцевы, муж и жена, мучаются какой-то странной, не очень им самим ясной виной перед Липочкой, не могут быть естественными с Верой Дмитриевной. Открытые отношения с Путей, любимым другом, так усложнились, что Кунгурцев «впервые обрадовался его отъезду». Не о чувствах оставленной мужем женщины идет речь — о чувствах тех, для кого, в сущности, она

жила, ибо Липочка «больше всего любила быть нужной, полезной людям».

«Все чувствовали себя скованно, напряженно, неуютно, но никто и пальцем не пошевелил, чтобы разрядить атмосферу».

«...С Кунгурцевым творилось что-то неладное. Холодная, свежая вода, яростные мужские игры, возня с Ромкой, голое молодечество обернулись вместо ожидаемой радости тихой, щемящей тоской. Что тому виной — несостоявшийся ли разговор с Путей на реке или какие-то более тонкие потери, которые он и сам еще не постиг, сказать было трудно...»

«Ах, если бы вернулось прошлое! Он знал, что это невозможно, и тосковал, и плакал, и так, с мокрым лицом, заснул тем слабым, непрочным, прозрачным сном, когда окружающее не утрачивается, не исчезает, а пронизывает тонкую кисею видений...»

Таков стиль этого рассказа. Вся его прелесть — в лирической недосказанности, как бы незавершенности, мимолетности настроения, схваченного мастерским пером.

Всего каких-нибудь десять лет назад можно было бы, не рискуя быть оспоренным, заявить, что такого рода прозу вообще экранизировать невозможно. Но на сегодняшнем экране драма чувств так заметно потеснила традиционную событийную драму, что такое заявление прозвучало бы безнадежным анахронизмом. «Люди обедают, просто обедают, а в это время рушатся их судьбы»,— чеховская мечта добиться подобного эффекта на сцене сегодня стала реальностью и кинематографа, овладевшего подтекстом, да и другими тайнами лирического письма. Помните, на перекладине обветшалого забора сидит женщина, курит папиросу, курит и молчит, и смотрит на тропинку, петляющую в густой, высокой, нехоженой траве. В великом молчании стоит лес. А мы понимаем, что у нас на глазах рушится женская жизнь.

Так что речь идет не о самом принципе, не о том, возможна или нет в кино чистая драма чувств, где нет никаких сюжетно масштабных событий, а есть только события, происходящие в пространстве души человеческой. Речь идет о полноценности того художественного мира, который явлен в фильме, независимо, посвящен ли он событиям камерным или глобальным.

И все-таки, хотя сегодняшнему кинематографу подвластно очень многое из того, что до недавних пор считалось вотчиной слова, возникает сакраментальное «но». И связано оно уже не с современным состоянием киноискусства, а с более глубинными процессами и законами, имманентными кино и литературе как разным видам искусства.

Мир человеческих переживаний, отраженный визуально или словесно, имеет разные механизмы воздействия. Вот почему, на мой взгляд, адекватных экранизаций вообще быть не может, да и само это понятие, утвердившееся в критике, не совсем точно. Точнее было бы говорить о том, насколько адекватны первоисточнику эмоциональные переживания и состояния, пересказанные иным пластическим языком. Тут нужно признать — и не в умаление возможностей кино как искусства,— что есть такие области человеческих чувств, которые полнокровно живут в слове, а визуальное воспроизведение их убивает. Точно так же, как существуют оттенки чувств, не подвластные слову. На эту тему, как известно, много написано поэтами.

С развитием киноискусства, с расширением его возможностей сама проблема экранизации становится все более сложной и дифференцированной. Кино сегодня достаточно зрелое искусство, чтобы признать: богу богово, а кесарю кесарево.

То, что происходит с героями рассказа «Чужая», нам интересно уже хотя бы потому, что перед нами открывается мир сокровенных, интимных переживаний, с которыми человек обычно остается один на один, ибо есть чувства, невоплотимые в реченном слове.

С героями фильма «Чужая» происходят те же события, что и в рассказе, но в фильме они вызывают скорее недоумение, чем интерес, скорее протест, чем сочувствие. Почему? Да потому, что тонкая драма чувств снижена, огрублена, переведена на бытовой язык. Произошло это, видимо, уже на стадии сценария.

Режиссер и оператор реализовали его, как видно, в полном соответствии с текстом, очень похожим и одновременно не похожим на рассказ. Прямая и косвенная авторская речь превратилась в реплики персонажей. Образ повествователя, диктующий такому фильму сложный ритмический рисунок, тонкий внутрикадровый монтаж, особую глубину кадра, акварельное операторское письмо, вытеснен и подменен наспех придуманными необязательными мотивировками. Они, впрочем, мало что проясняют. Зато порождают вопросы. На них-то фильм ответа и не дает.

Действие начинается телефонным разговором Веры Дмитриевны с ее бывшим мужем. В разговор врывается мужской голос с мягким кавказским акцентом. Догадываемся, что этот голос, то ли из репродуктора, то ли из телеприемника — всего лишь посторонний шум, как бы сигнал второго плана, должного удостоверять полноту жизни в ее обычном, прозаическом течении. Полезная же информация эпизода в том, что мы узнаем: Вера Дмитриевна приехала сюда из другого города, чужая здесь. Но в том, как поставлен эпизод, как он аранжирован режиссерски, почему-то не учтено, что изображение, к тому же озвученное, имеет множество смыслов. И в данном случае они несут информацию явно избыточную, которая становится вторым планом, подтекстом эпизода скорей всего помимо воли авторов.

Во-первых, Вера Дмитриевна разговаривает с вызовом, с раздражением, заставляющим думать, что прошлое еще живо, еще не отболело. Во-вторых, сам тон разговора свидетельствует о неважном, может быть, даже истеричном характере героини. В-третьих, звучащие в ее голосе надрыв, невыкипевшая еще обида как-то не вяжутся с образом счастливой женщины, переживающей свой медовый месяц.

Бесспорная актерская убедительность И. Саввиной, играющей Веру Дмитриевну, лишь закрепляет первое впечатление. Так что потом уже трудно поверить в идиллические отношения ее с новым мужем, а ее с нажимом поданное простодушие кажется расчетливым. И уже вовсе ханжеством веет, когда она вслух причисляет себя к людям «обыкновенным, слабым».

Личность актрисы скашивает написанный в сценарии образ, присваивает ему определенность, которой, судя по всему, быть как раз и не должно. Мы-то видим, что Вера Дмитриевна вовсе не средний и уж никак не слабый человек. На худой конец, человек, попавший на длительное время в неблагоприятные обстоятельства, деформированный ими, но явно незаурядный. Канцелярский работник, ровным голосом сообщающая собеседнику, что широкого чувства к людям у нее не возникло, что она не очень понимает, как это — любить людей, а потом на берегу озера выстраданно читающая Ахматову,— нет, тут уж лучше не искать художественной логики. Зато ясен механизм ее разрушения. Стихи и эпизод с ними — это возникло на стадии сценария, а канцелярское прошлое осталось из рассказа, где про Веру Дмитриевну было сказано между прочим, что Путятин «до сих пор едва прикоснулся к ее внутреннему миру». «Она вообще,— читаем в рассказе,— обходилась минимумом движений, жестов... Но что за этим — дисциплина, чрезмерная сдержанность, навязанная трудной жизнью и всегдашним самоконтролем, он не знал»...

В рассказе Вера Дмитриевна оставалась на втором плане повествования, в тени, как тайна, загадка для всех, включая и литературных персонажей и читателей. В фильме она вышла на первый план; потребовалось обеспечить героиню репликами, мотивировками, подготовить ей жизненное пространство. Ну, хотя бы квартиру, откуда она будет говорить по телефону и в интерьере которой начинается фильм.

Уже здесь несообразность. Раз героиня приехала в эти места из другого города — а в этом мы только убедились,— стало быть, поселилась в квартире мужа. Буквально следующие кадры догадку подтверждают: Вера Дмитриевна достает из шкафа и заряжает в магнитофон ленту с надписью на коробке «День рождения Алеши». И со сложным выражением на лице слушает, как поет

под гитару бывшая Алешина жена Липочка, как гости шумно хвалят ее пироги. Эта звуковая ретроспекция, казалось бы, оправдана тем, что позволяет ввести в фильм новый сюжет — прошлое Алексея Путятина, не вводя «персонажа за сценой» — его бывшую жену. Но в дальнейшем ход анулируется, потому что Липочка в конце концов появляется в кадре, и путешествие в мужнино прошлое выглядит едва ли не «мазохистской» причудой Веры Дмитриевны. Тем более что происходит оно в той самой квартире, которая многие годы была Липочкиным домом, тем самым гостеприимным гнездышком, куда слетались те самые друзья дома, что так любили ее пироги и ее песни. Сама Липочка, как выяснится, живет у подруги, оставив квартиру мужу и его новой семье. Теперь ситуация становится уже и вовсе нравственно сомнительной, что бросает тень на одного из главных героев — Алексея Путятина, Путю.

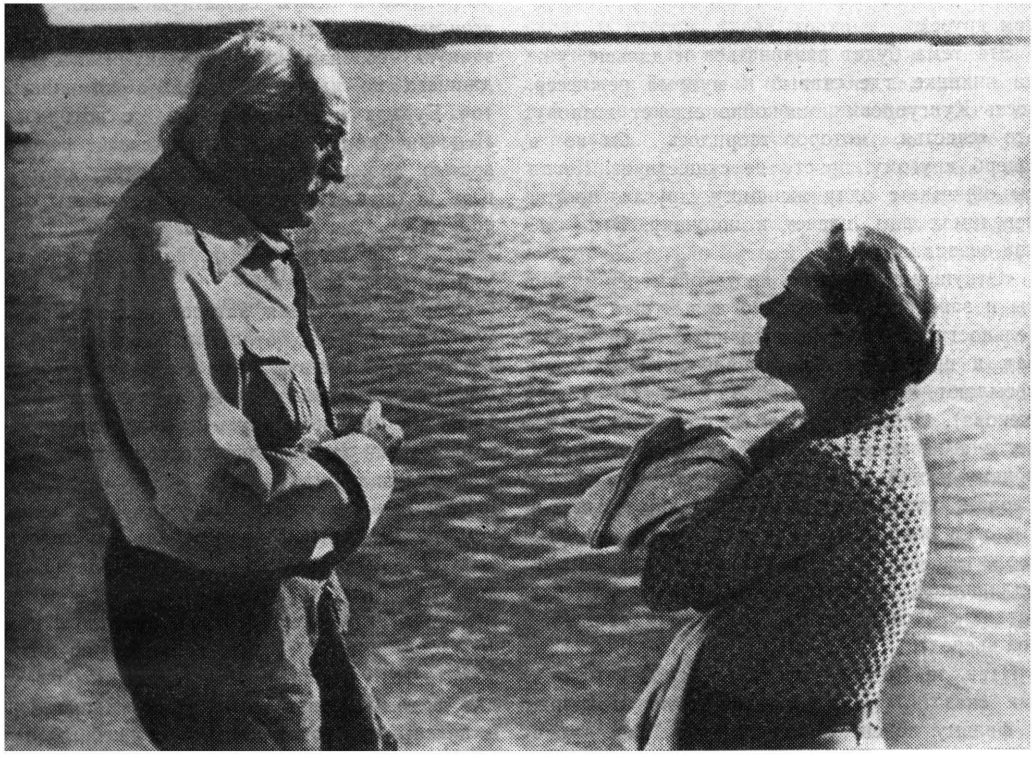
Этому персонажу в фильме особенно не повезло. Роль его написана так, что опытному актеру В. Заманскому удается лишь обозначить своего героя как мужчину, которого может полюбить женщина. Есть в нем некая брутальность, но нет ни чувства вины, ни подавленности, ни тоски, какими мучается Путя из рассказа. Нет, такой Путя не будет плакать во сне, не станет мысленно просить прощения у Липочки, ностальгически вспоминать себя прошлого. «Любви минувшей горький след» не оставил на нем меты. Вообще Путя брошен авторами фильма на произвол судьбы, сколько-нибудь существенной роли в киноповествовании он не играет — кроме сугубо функциональной, и если его просто сократить, в фильме ничего бы не изменилось. Потому что точки притяжения фильма и его полюса — это Вера Дмитриевна и Кунгурцев, сыгранный Г. Жженовым. Думаю, так получилось не по режиссерскому умыслу, а просто потому, что два сильных актера, две яркие индивидуальности заполнили собой драматургические дыры фильма.

Старый друг и новая жена Пути соперничают из-за него. Но тонкие оттенки этого соперничества не переданы, как это сделано в рассказе. Осталась лишь примитивная ревность... собственников. У Кунгурцева она выражена прямо, без обиняков. У Веры Дмитриевны — хитрее, но тоже вполне определенно: ночная, мол, кукушка дневную перекукует.

Сложные отношения, которые связывали друзей в рассказе, упростились до элементарного морализаторства. Кунгурцев ведет себя с Путятиным, как с напроказившим десятиклассником, который по молодости лет еще не может нести полной ответственности за свои поступки. Вот Кунгурцев, только что вернувшийся из Чехословакии, дарит другу брелок. Брелок вызванивает мелодию популярного шлягера «История любви». «Молодцы чехи»,— говорит Путя, разглядывая игрушку. «Чехи-то молодцы»... Многозначительная пауза читается однозначно: мол, они-то молодцы, а вот ты, милый друг, просто сукин сын. Путя вполне терпит такой тон и дальше. Нам остается думать, что Кунгурцев хамоват, и в кругу друзей привыкли, что он и в гостях ведет себя, как в своем директорском кабинете,— Кунгурцев директор крупного завода.

Г. Жженов играет своего героя человеком крутым и нетерпимым. Не видно, чтобы он испытывал смятение чувств, «тихую, щемящую тоску» от неведомых еще его сердцу «тонких потерь», что, собственно, и было темой рассказа. Нет, тут, на экране, полная определенность. Его, Кунгурцева, вполне устраивала Липочка с ее пирогами и романсами под гитару. Так как же Путя посмел все переиграть и нарушить такой отлаженный совместный быт? Примерно в таком духе прочитывается линия Кунгурцева, ибо актер играет типологически знакомого героя — волевого руководителя, «хозяина жизни», эдакий семейный вариант Батарцева. О всяких там психологических тонкостях тут говорить не приходится.

Вот, к примеру, какой диалог происходит между друзьями. «Чужая она вам», — говорит Путятин с обидой. «Чужая, — задиристо соглашается Кунгурцев. — Всем она чужая. И тебе чужая!» Так-то. Что называется, открытым текстом.



«Чужая».
Леонид Леонидович — Л. Оболенский,
Вера Дмитриевна — И. Саввина

Впрочем, не только стиль актерской игры с его бытовой определенностью и житейской достоверностью заставляет предположить, что фильм этот вовсе не о смятении чувств, что он поставлен не в согласии с рассказом, а, может быть, даже и вопреки ему. В эпизоде застолья Путя произносит тост, начав его знаменитыми строчками Данте: «Земную жизнь пройдя до половины, я заблудился в сумрачном лесу, утратив правый путь во тьме долины». Это звучит как автохарактеристика. Ну, а когда Кунгурцев бросает реплику «за ошибки отвечать надо», то она вырывается из контекста, становясь еще одним намеком на то, что Путя совершил ошибку, оставив Липочку.

Мотив греха и расплаты с нажимом подчеркнут и в предыдущем эпизоде, где едущие лесом Кунгурцев с сыном нарываются на браконьера, подстрелившего олененка: красивое животное погибает у нас на глазах. Прямолинейная символика этой сцены, написанной специально для фильма, снова и снова настраивает на мысль, что Путятин совершил морально безответственный поступок, предал женщину, ни в чем перед ним не виноватую, кроме того, что он ее разлюбил. «За ошибки отвечать надо» — этот приговор прозвучит за столом, где беседа в кругу приехавших кинематографистов как-то очень уж тенденциозно выйдет на проблему брака. И все только для того, чтобы Вера Дмитриевна произнесла никому не нужную сентенцию о том, что отвечать за свои поступки, конечно,

надо, но перед своей совестью, а не перед советом друзей.

Эта тема будет развиваться и дальше, уже на пикнике, где старый и мудрый режиссер, гость Кунгурцевых, спокойно скажет хозяину, что «счастья, которое творилось бы не в ущерб другому, просто не существует. Когда вы обнимаете одну женщину, другая, иногда неведомая вам, плачет в подушку. Это же так очевидно...»

«Отпущением грехов» на такой манер можно бы и завершить фильм, но для пущей убедительности в том, что никто ни в чем не виноват, а просто судьба так сложилась, авторы посылают Кунгурцева к Липочке (Л. Стриженова). Оказывается, ей не так уж и плохо, она не плачет в подушку, а готовится к приему гостей, печет пироги и не винит Путю. Словом, жизнь продолжается, и оптимистка Липочка полна надежды, что и у нее все еще сложится. И нам тоже кажется, что у этой миловидной, вполне молодой женщины, без всяких следов недавнего потрясения, еще многое впереди.

Итак, за Липочку мы теперь спокойны, все, так сказать, остались при своих козырях, и фильму конец. Сложный итог рассказа в фильме свелся к прописным истинам.

С одной стороны, зрителю внушено, что бросать жену дурно. Но, с другой стороны, Вера Дмитриевна — не злодейка-разлучница, а тоже настрадавшаяся в жизни женщина. К тому же, Липочка снимает с бывшего мужа вину — на житейском уровне, а режиссер — на философском. В результате, хотим мы того или нет, но возникает весьма пошлый вывод: Липочка была счастлива за счет Веры Дмитриевны, а теперь Вера Дмитриевна счастлива за счет Липочки. Как поется в популярной песне: «кто-то теряет, а кто-то находит».

И это в фильме, который текстуально, по крайней мере, именно против пошлости и восстает. Больше того, можно предположить, что это одна из главных задач фильма, особенно важных для его внутреннего мира. Не по этой ли причине едва намеченные в рассказе контуры двух персонажей из свиты режиссера разрослись в целую сюжетную линию? Юная ассистентка маэстро Леночка превратилась в эдакую сорокалетнюю девушку-режиссера в джинсах по нынешней моде, а администратор Бурыга стал оператором, с которым у Леночки роман. Этот роман своей фальшивостью должен, по мысли авторов, высвечивать подлинность чувств всех остальных персонажей, в том числе и Кунгурцева, которому Леночка нравится, но он не позволяет себе унизиться до флирта.

Словом, намерения авторов показать сложность человеческих отношений очевидны, но вот привести все эти линии к сложному и цельному нравственному итогу не удается из-за того, что в фильме практически отсутствует эстетический закон. Правит в нем полная эстетическая анархия.

Есть один персонаж, живущий на экране в том ритме, который был бы единственно точным для такого рода лирического повествования. Этот персонаж — режиссер в исполнении старейшего артиста советского кино Л. Оболенского. Рядом с этим по-детски естественным стариком все остальные выглядят людьми бедноватыми, до скуки простыми и пресными. Второплановый, служебный персонаж становится истинным хозяином фильма. Он единственный, кто дает представление о том художественном мире, который мог и должен был возникнуть на материале рассказа «Чужая».

Психологическая многомерность этого образа возникает не только стихийно, за счет импровизационного богатства игры отличного актера.

Эта многомерность тщательно выстроена и продумана им. Потому так точна здесь интонация, тональность — главное для такого рода фильма, так и не состоявшееся сполна.

Когда в объективе Л. Оболенский, кажется, и камера ведет себя более раскованно, уходит от лобовых характеристик, и пространство фильма обретает, наконец, объем, воздух, которого ему остро не хватает даже на пленэре.

И все дописанное режиссеру, все реплики, которых нет в рассказе, целые монологи уместны, точны и изящны. В то время как транс-

формации, происшедшие с другими действующими лицами, кажутся насилием над художественной реальностью литературного оригинала. Они не обрели себя в новом художественном мире — мире фильма, не зажили в нем органично, непринужденно, естественно, как старый режиссер Леонид Леонидович.

●

Старый режиссер из рассказа «Чужая», проживший долгую и славную жизнь в кино, считает, что «второй план есть только у повседневности». Промелькнувшие в тексте эти слова важны для рассказа, автор которого озабочен — и, может быть, слишком озабочен, — чтобы поднятая им камерная тема не показалась кому-нибудь мелкой.

Не будем ханжами и признаемся, что в искусстве есть маленькие темы. Но маленькое и мелкое — понятия разные. Так называемые маленькие темы, казалось бы, далекие от магистральных путей искусства,— это чаще всего заповедный материк чувств, настроений, сложностей душевной жизни, без отражения которых немыслим литературный процесс. Попробуем ответить на вопрос: бунинские «Темные аллеи» — какая это тема, маленькая или большая?

Вряд ли найдется односложный ответ. В искусстве шкала ценностей не подвластна арифметическим величинам, и так называемая маленькая тема может стать шедевром искусства, венцом творения. Одним словом, ничто не мелко под пером истинного художника.

Прелесть камерных вещей в отделке. Тогда камерное, личное становится переживанием, обогащающим и нашу душу, выходит за пределы частной судьбы, обретает всеобщность.

В кинематографе аналогичная проблема преломляется несколько иначе уже из-за того хотя бы, что фильм, как правило, смотрится не в одиночку, а сообща. Кино по природе своей, как массовая коммуникация, предназначено все же по преимуществу для выражения всеобщих эмоций. Камерная тема должна быть отделана, аранжирована так, чтобы зритель шел к определенному нравственному итогу, не подозревая, однако, что его «ведут». Отсюда громадная роль второго плана в фильмах чувств.

Для экранизации «Чужой» слова из рассказа о втором плане должны были стать ключевыми. Но в фильме, где эстетические законы не выверены на стадии замысла, второй план рождается эмпирически. Он не управляем. Это стихия смыслов, нередко взаимоисключающих друг друга, царство неожиданностей. И уже не режиссер распоряжается вторым планом, а тот самовластно владеет экраном, а стало быть, и зрительским восприятием. Так вот и получается — и не только в фильме «Чужая», — что показанная на экране история, казалось бы, рассчитанная на сочувствие зрительного зала, остается всего лишь частным случаем, не открывающим всеобщего в сокровенном.

А самый фильм воспринимается как нечто эстетически и психологически малозначимое и потому вроде бы и не нужное. Ну, рассказали нам, как друзья Пути, люди не деликатные, не тонкие, не пожелали принять в свой круг его новую жену. Но нам-то что до этого бытового казуса? Нам он неинтересен, безразличен, потому что он и впрямь только казус. Случайный эпизод из жизни столь же случайно выхваченных камерой персонажей...

Н. Михалков

Неоконченный разговор о слагаемых стиля...

Беседу ведет Т. Иенсен

Т. Иенсен. Мы обратились именно к вам, не преследуя цели поставить сразу же все точки над «i», добиваясь от вас каких-то точно и окончательно сформулированных положений касательно того, что же такое есть стиль. Мы обратились именно к вам, потому что в ходе общей дискуссии, которую ведет наш журнал, многие авторы не раз ссылались на ваши картины и приводили их в пример в смысле выразительности стиля.

Но, видимо, было бы непродуктивно вести разговор о стиле вообще, о терминологическом понятии стиля. Исходя из того, что существуют разные ипостаси стиля: стиль кинематографа, как вида искусства, — безличностный; стиль направления, течения, школы — надиндивидуальный; стиль художника, его творческого метода — индивидуальный, и стиль непосредственно фильма, как законченного художественного произведения, — исходя из этого, о чем бы вы хотели говорить конкретно?

Н. Михалков. Я совершенно не могу и не умею теоретизировать. И всегда плавал в сколько-нибудь сложных формулировках. Когда я читаю рецензии на свои картины, где, в частности, пишется о стиле, то поражаюсь, как все с завидной легкостью раскладывается на какие-то предпосылки, символы и т. д. Попутно мне доводится узнать, что́ я хотел сказать той или иной пластической, монтажной фразой. В общем-то к такому основательно рациональному подходу я отношусь уважительно и серьезно, но, честно говоря, и настороженно, а порой и скептически. По крайней мере к себе в роли подобного «аналитика».

Т. И. Я могу вас с твердостью заверить, что в данном разговоре нас более всего интересует лаборатория создания цельной образной системы ваших произведений. Так вот, исходя из того, что вы, по вашим же словам, «не теоретик», давайте из всего многообразия понятий о стиле, как таковом, остановимся на понятии стиля художника и на понятии стиля фильма.

Н. М. Я никогда не задумывался об этом. Какой стиль мне присущ или какой стиль присущ моим картинам. Просто я убежден, что каждое произведение требует определенного стилистического воплощения, единственно ему присущего. Что касается стиля художника вообще, то, видимо, дело здесь в том, можно ли, пропустив титры, узнать по картине того, кто ее снимал, или нет. И если можно, то в этом для меня заключается и стиль художника, и стиль фильма. И тогда, пусть это экранизации, стилизации или картины, совершенно разные по жанру и требующие абсолютно разного пластического воплощения, все равно это будут картины, в которых должен узнаваться тот, кто их делал. Только поймите меня правильно. Безусловно, это могут быть картины, снятые в разных стилистиках, но и в них будут прослеживаться изменения одного и того же человека. Мы ведь постоянно меняемся, как выяснилось, даже биологически, каждые семь лет. И мы ощущаем в себе эти перемены, хотя сильнее, сиюминутнее ощущаем то, как наш мир соединяется с иным, внешним миром, и то, как наш ритм связывается с общим ритмом жизни, окружающей нас.

Продолжение дискуссии о стилевых направлениях в современном кинематографе. Начало см.: «ИК», 1978, № 1—10.

Я говорю приблизительно, но, видимо, эти изменения человека с годами, эти продвижения его во времени и находят отражение в том, о чем, как и какую он снимает картину.

Поэтому я не понимаю мертвого понятия стиля, не понимаю, что такое стиль в кино. Есть хорошие картины и есть плохие, есть хорошие режиссеры и есть никуда не годные. Для меня стиль, вне зависимости от содержания картины, — это лицо режиссера. Этот мой посыл распространяется и на тех режиссеров, которых я лично не люблю, которые мне не близки, против искусства которых я внутренне протестую. Но если за снятыми ими фильмами можно узнать руку того, кто их делал, такое узнавание, на мой взгляд, является непременным признаком того, что перед нами художественное произведение. Потому что только такое произведение говорит о таланте его создателей. И только в этом случае может всерьез идти речь об искусстве кино.

Т. И. Вот и давайте с самого начала, чтобы не запутаться в трех соснах, отбросим среднестатистический вариант нашего кинематографа — безличные, бесстилевые фильмы — и сосредоточим наш разговор на истинном искусстве. И — уже в этом русле — на том, что такое понятие стиля для каждого подлинного художника. Вы говорите — есть «лицо» или нет «лица». Но что это такое для вас?

Н. М. А я не знаю. Клянусь, не знаю. Я не умею это выразить все в каких-то четких формулах. Во всяком случае по отношению к своим картинам.

Т. И. Ну, а не по отношению к своим картинам, а вообще, в принципе?

Н. М. Я думаю, что не могу судить чью бы то ни было картину таким образом — он хотел этим сказать то-то или то-то. Сейчас нередко встречается тип зрителей-профессионалов, которые после просмотра фильма не просто делятся своими впечатлениями, а подробно его анализируют. Для чего, скажем, в том-то кадре человек остановился посредине комнаты, а за его спиной было окно с городским пейзажем и высокой трубой — что это символизировало? Его одиночество? А потом он ушел и осталась одна труба. Труба? Значит, ему «труба»?! и т. д. и т. п. На обсуждении своих фильмов я не раз сталкивался с такой ситуацией, когда некоторые зрители и зрительницы были возмущены тем, что мы все их подробные выкладки о символике нашего фильма не приняли, растолковав им, что, снимая свою картину, ни о чем подобном не помышляли. Несмотря на наши разъяснения, они так и остались при своем мнении — мол, не хотите нам говорить — ладно, а имели вы в виду именно это, и символы у вас означают то-то и то-то. К слову сказать, в некоторых рецензиях на наши фильмы я вдруг прочитывал о каких-то таких подтекстах и авторских сверхзадачах, о которых у нас и разговору быть не могло. Но и прочтя об этом, я даже мысленно не мог себе представить, как это было взять какую-то сцену и снять таким образом, каким ее трактуют на страницах той или иной газеты. Но кто-то верно заметил: наше дело — фильмы делать, а дело критиков — их объяснять. Так вот такие зрители, о которых я начал говорить, читают массу специальной литературы, у них накатанная терминология, и они в курсе «последнего слова» о кино, но, на мой взгляд, вкус у них уже извращенный. Они не могут просто смотреть на экран и получать наслаждение от искусства, они обязательно должны р а ц и о н а л ь н о о ц е н и т ь, к а к это все сделано, как расшифровывается смысл происходящего.

Я так судить ни свой, ни чужой фильм абсолютно не могу. В рецензиях на «Неоконченную пьесу для механического пианино» неоднократно упоминается о движении камеры, в каких местах она движется, а в каких нет. Но если бы меня спросили: «Почему?» — я бы в жизни не смог этого объяснить. И уверен, если спросить у нашего оператора, он тоже бы не смог вот так логически обосновать, почему в тот момент решили снимать статично, а в этот — наездом.

И то же самое с произведениями других художников. Я знаю, например, что И. Авербах имеет свой стиль. Знаю. Но в чем он заключается? Я видел его последнюю картину «Объяснение в любви» и не могу сказать, что она мне близка, но это е г о картина, за ней

проступает лицо режиссера, она сделана по-авербаховски. Я могу, наверное, потом взять какой-либо эпизод и проанализировать количество общих планов, крупность этих общих планов, на чем в кадре акцентируется внимание и что режиссер считает здесь важным, а что я бы считал важным, если бы, скажем, мы этот эпизод разрабатывали параллельно. Я могу быть согласен или не согласен с ним, мне может нравиться или не нравиться его творение, но я всегда буду уверен в главном: это картина, сделанная художником. Поэтому я и считаю себя не вправе о чем-то полемизировать, что-то осуждать... Я твердо знаю одно — раз это картина режиссера Ильи Авербаха, то не существуют отдельно, сами по себе автор и стиль его произведения.

Для меня совершенно невозможно поставить перед собой задачу: сделать фильм в таком-то стиле, а потом уже искать материал, который можно подложить под это свое намерение (слово «замысел» здесь употребить довольно трудно).

Т. И. Скорее всего, так ни у кого не бывает.

Н. М. Не уверен. Я помню наши вгиковские времена, когда часто можно было услышать, допустим, такое: «Я хочу всю картину снять на длинной оптике», или «чтобы все было так размыто, размыто...» Спрашивается — зачем? «Ну так — вообще». Но даже если в результате и получится этакая «стильно сделанная» картина, то, на мой взгляд, ничего, кроме пустоты, за ней стоять не будет. Все, что делается «вообще», случайно, абы как — все это вторично и ложно по сути своей.

Но я хочу быть правильно понятым. Разумеется, я не против того, чтобы снимать весь фильм на каком-то одном стилистическом приеме; скажем, когда Орсон Уэллс снимал своего «Гражданина Кейна» на объективе 9,8 и на объективе 18 (все — широкой оптикой), то он этим создавал чрезвычайно важное для себя ощущение от картины, от каждого ее эпизода. Все в фокусе, что, к слову сказать, тогда было новостью полной, все резкое, отчетливое — и фон, и человек, стоящий на первом плане. Этим чисто визуально ломалась действительность, вовлеченная в кадр, и этим создавался особый м и р фильма. Режиссер пользовался таким методом построения реальности совершенно сознательно и продуманно. Для того чтобы породить свой мир, своих героев, мир людей, живущих по тем правилам, которые им продиктованы автором. И этот срежиссированный мир должен восприниматься зрителем по установленным им законам, это-то и должно возбуждать в зрительном зале ту реакцию, которой от него хотел добиться Орсон Уэллс.

Видимо, в данном конкретном примере, имея в руках исходный материал, можно достаточно четко и последовательно проанализировать фильм с позиций определенного стиля. Но вообще-то, честно говоря, мне кажется, смысл нашей работы заключается как раз в обратном, в том, чтобы картина зазвучала в зрителе как единое неделимое целое, которое не поддается никаким формулировкам.

Т. И. Которое нельзя перевести на язык слов?

Н. М. Да, думаю, что так. Если это можно адекватно перевести в словесную форму, то тогда это скорее литература, а не кино. Ведь не приходит же никому на ум формулировать музыку или поэзию. У каждого искусства есть свой язык. Кто-то из великих людей сказал, что стиль — это человек. Но человек не выбирает себя. Его плоть и кровь — богом данные. И то, что для одного человека органично и является стилем его поведения, его манеры говорить, смеяться, плакать, для другого будет чужеродно и противоестественно. А отчего это так — необъяснимо. И если исходить из приведенной трактовки художественного стиля, то я не верю тому, кто может объяснить, почему он что-то делал так, а не иначе. Или тогда все это не очень дорогого стоит. И потом, как только такая неуловимая и текучая вещь, как стиль, начинает сковываться броней выводов и уложений, она мгновенно становится умозрительной по сути.

Т. И. Однако понятие стиля как такового существует. Пригодное или не пригодное для словесного оформления, но оно есть, и противиться этому бессмысленно.

Н. М. Ну, безусловно, я говорил, может быть, излишне жестко, ориентируясь на своих

невидимых противников — любителей все расчленить, распотрошить, оголить и, в конечном счете, омертвить живое.

Т. И. Давайте же, наконец, отвлечемся от видимых или невидимых и «противников» и «любителей» и будем говорить по существу.

Художник в процессе замысла и создания фильма, наверное, не думает о том, какой бы ему в данном случае выбрать стиль. Хотя в нем самом, скорее на уровне подсознательном, чем сознательном, происходит сложный отбор выразительных средств, из которых в итоге и должен сложиться единый стиль художественного целого. В общем, стиль — это, грубо говоря, ограничение превходящих возможностей, это создание своего канона, даже при условии того, что сам его творец может пребывать относительно своего произведения в счастливом неведении. Но если иметь в виду взгляд со стороны на кинематографическое произведение, то мы ведь можем в чем-то уловить эту единицу канона?

Н. М. Да, я, пожалуй, с вами согласен. И особенно насчет того, что вы говорили о сознательном и бессознательном подходе художника к созданию своего фильма. Ведь есть режиссеры, которые в смысле стиля могут математически точно выстроить всю картину. И она будет очень изящной, она будет являть собой какую-то законченную форму, но лично меня она может совершенно не взволновать. И лучшим объяснением тому будет то, что, на мой взгляд, с т и л ь н е в ы б и р а е т с я. Стиль возникает сам по себе. А то, как снимается сцена, методы ее съемок, методы ее монтажа, является лишь производным от того, что здесь эмоционально необходимо.

К примеру, как мы снимали в «Неоконченной пьесе для механического пианино» эпизод с Платоновым и генеральшей в гамаке. Содержательная информация, которая в этом эпизоде заложена, должна быть довольно интересна для зрителя: выясняется, что у героев давние, сложные отношения, что они были в связи, выясняется, как Платонов теперь, после приезда Софьи, к этим отношениям относится и т. д. и т. д. Вроде бы само собой напрашивалось снимать их разговор, снимать их, когда они сидят в гамаке, чуть ли не портретно, чтобы зритель мог видеть ее лицо и то, как она волнуется, плачет, требует, мог видеть Платонова, растерянного, скучающего — любого, но в и д е т ь. Мы же снимали их со спины, всю сцену на одной крупности, ничем не перебивая. И это решение, или как по-вашему — единица канона, не было случайно. Но отправной точкой для того, чтобы снять сцену именно так, было не желание — а что если взять и сделать наперекор всем правилам и законам? — нет!

Просто нам казалось, что наибольшей эмоциональности и напряженности можно достичь тогда, когда словесная информация будет иметь одну температуру, а изобразительная — другую. Тогда у зрителя, возбуждаемого новой и существенной для него информацией, желание у в и д е т ь то, что ему недоступно, станет столь сильным, что ему, условно говоря, захочется приблизиться к экрану, войти в него и увидеть все своими глазами. В этом есть, конечно, свой расчет, я бы даже сказал механический расчет, но так как...

Т. И. Так как он не распространяется на весь фильм...

Н. М. Да, конечно. Это во-первых, а во-вторых, и в данном случае сработала непонятно откуда возникшая уверенность в том, как все должно было быть. Поэтому я смею надеяться, что и в такой, для нас максимально рассчитанной сцене нельзя усмотреть холодный авторский умысел.

Когда во мне рождается какое-то решение эпизода, то я практически не могу от него отказаться, и не потому, что упрям, а потому, что не в силах представить себе, как это может быть иначе. Порой легче изменить движение мысли, отказаться от чего-то в постановке вопроса, в трактовке образа, но стилистическое ощущение будущего фильма приходит к тебе как данность, оно в тебе живет своей жизнью, и оно совершенно незыблемо.

Т. И. А бывает такое, что вот это ваше четкое ощущение формы идет вразброд с тем содержанием, которое форма должна выразить?

Н. М. Нет, никогда. Она ведь содержанием и продиктована, она продиктована общим за-

мыслом того, какая должна быть сцена, картина в результате. Вот представьте себе: рынок, жара, июль, люди едут на дачу, раскаленная машина стоит на солнцепеке с закрытыми окнами, потому что внутри дети и собака. Состояние героя, когда он открывает дверцу машины и садится на свое место, — осязаемо и очевидно для каждого. Это идеальная ситуация для того, чтобы усугубить конфликт между мужем и женой, обнажить их отношения, довести до крайности, всего-навсего погрузив их в эту внешнюю невыносимость, в это жестокое равнодушие окрестного мира ко всему человеческому. Такое активно выраженное, напряженное состояние мира, ставшего неотъемлемой частью жизни героев, должно, как мне кажется, вызывать в зрителе сопричастность всему происходящему на экране. Такая активная «работа» окружающей героев реальности проявляет в них «работу души».

Т. И. И одно является продолжением другого?

Н. М. Ну, конечно.

Т. И. Это по аналогии с тем, что мысль не сказанная гораздо короче, чем высказанная. И в тот момент, когда она проговаривается, она может обрастать какими-то новыми смыслами, породить целый ряд логических умозаключений, она может перейти в нечто иное, дать толчок какому-то отнюдь не противоположному, но *другому* содержанию. Когда вроде бы известная в тебе самом мысль выражается, выходит на свет божий, она словно заново создается и порой меняется до неузнаваемости. Так же и в той сцене, которую вы описали.

Если бы этот мир, окружающий героев и входящий в них, «не высказался» столь резко и сполна, вполне вероятно, что отношения между мужем и женой могли бы оставаться в прежнем неразрешенном состоянии еще годы и годы.

Н. М. Согласен, все правильно. Внешняя форма жизни может двигать внутреннюю, порождать другие ритмы, другие обороты. И дело не в том, что надо наполнять форму каким-то иным смыслом, а в том, что надо просто давать старому содержанию возможность активизироваться и выявляться.

Вот еще пример. Я представляю себе сцену одного разговора Обломова со Штольцем в баньке, в обыкновенной деревенской баньке. По поводу этой сцены у меня сейчас со съемочной группой идет масса споров. Что будет в итоге, я не знаю, но пока вижу ее только так. Сидят два распаренных человека. И то один в окошко посмотрит, то другой, там пейзаж какой-то, поле бескрайнее, мороз, а здесь тепло, уютно, покрытая простынями солома, бадьи с клюквой, квас, какой-то у них разговор происходит, и не просто так — разговор: мол, сидят два человека и беседуют мирно — нет, между ними происходят серьезные вещи — и скандалы, и слезы, и почти истерика, а потом опять умиротворение. Но тот же самый текст мог бы быть сказан и в трактире, и в избе, и на дороге, и в кибитке, и на балу, где угодно, текст не имеет непосредственной привязки к бане. Однако мне думается: возникнет что-то еще и самостоятельное, когда вот здесь — этот клочок тепла, а на улице мороз и бесконечное одиночество природы. И в контрапункте с этим ощущением — сложные отношения героев и их столкновение, и их объяснение друг с другом. И все это проходит под знаком того, что всем сидящим в зале, без исключения, известно, какое бывает ощущение после бани. Так же, как, скажем, в «Судьбе человека», зритель вслед за героем четко чувствует, что должен испытывать тот, кто на голодный желудок выпивает три стакана водки без закуски и какого усилия ему стоит после этого держаться на ногах. Здесь уже включаются другие центры сопереживания, приведенные в действие чисто физиологическим путем. Мы осуждаем западное киноискусство, когда говорим о его ориентации на низменные человеческие чувства. Но ведь можно подвигнуть зрителя к сопереживанию, происходящему на экране, путем использования живой и непосредственной памяти, личного человеческого опыта. Тогда это будет духовное сопереживание.

Т. И. Именно поэтому вы делаете среду обитания ваших героев столь действенной?

Н. М. Конечно. Иначе все будет «вообще».

Т. И. И поэтому вы стремитесь эстетически активизировать кадр, в котором все, вплоть до любой мелочи, полно самодовлеющего значения, смысла, своей жизни и одновременно подчинено героям. Одухотворение природы, атмосферы, даже вещного мира служит, с одной стороны, созданию глубины в кадре, продлению его внутрь, а с другой стороны, способствует более отчетливому и полному выявлению действия и развития образов героев. И здесь уже нет места для «вообще». Так?

Н. М. Да.

Т. И. Но что же все-таки служит толчком, импульсом, который порождает ваше решение?

Н. М. Музыка. В основе всего лежит музыкальное ощущение картины. Ну, безусловно, его вызывает чувство, мысль. Музыка — это уже следующая ступень, это уже движение от абстракции к конкретному образу. Ну а если принять изначальные чувства, побудившие к созданию фильма, за первоначальный источник и, отталкиваясь от них, говорить о реальном воплощении той или иной сцены, то надо будет сказать об общем звучании картины. Она должна породить во мне свой чистый звук. Причем это не значит, что я уже знаю, как нужно снимать картину или о чем она. Я еще ничего толком не знаю. Но она ощутилась во мне и звучит, а дальше уже все подбирается одно к другому, накатывается само по себе, и меня заботит только, чтобы не разрушилось это общее звучание.

Но не надо понимать это так, что раз «зазвучало», то все тут же начинают старательно, как муравьи, и тихо-тихо, словно боясь разбить что-то хрупкое, тащить эту картину по какому-то одному ходу — нет, конечно, нет. Возникшее ощущение аккорда исчезает на какое-то время, возвращается, видоизменяется, потому что оно — чисто эмоциональное и, я бы даже сказал, подсознательное. Но когда ощущение устоялось окончательно, тогда начинается подбор каких-то «отмычек», единственно годящихся к воссозданию картины, настроенной на этот звук.

Весь фильм «Раба любви» завязался у меня от четкого представления, каким должен быть один из заключительных эпизодов — сцена гибели героя. Жаркий день. Уличное кафе. Ольга Вознесенская — известная актриса, играющая и в искусстве, и в любви, и в жизни, может быть, даже и яркую, но заученную роль, томящую ее, вызывающую протест, раздражение, усталость, однако накрепко с нею связанную, неизменную и неизбывную. И вот она такая, какая она есть, — героиня, живущая в условном, искусственном мире, бегущая реальности и уже не способная ее понять, признается в любви главному герою, хотя, как мы постоянно от нее слышим, она любит другого. И делает она это словно в запале, играя полную естественность, женскую незащищенность и смятенную противоречивость своей души. Но в первую очередь — играя для самой себя, так как себя и свои истинные чувства она тоже не знает, она их выстраивает, представляет. Здесь, в этом уличном кафе, за пять минут до его смерти, она, будто сама не ведая, что творит, истерично срывается на признание. Они объясняются друг другу в любви, договариваются через несколько часов встретиться у нее дома, он выезжает на площадь, и его убивают у нее на глазах. Все происходит в одну секунду. Только что был человек, клялся в любви и ему клялись, уславливались вечером пить чай с джемом, с ним связывалось будущее, целая жизнь и, может быть, истинная жизнь. И вдруг ничего этого нет, оборвалось на полуслове, на полном ходу. А она все так же сидит в кафе, и площадь попрежнему пустынна, и в ее руках чашечка чаю, который она собиралась допить, но не успела. И вот от этого нервического одинокого звука фарфоровой чашечки о блюдце, в этом полуденном зное южного летнего марева, от музыкальной фразы этого эпизода — во мне пошла отмотка назад по всей картине, к самому ее началу.

То же самое у меня было и с «Пианино» — там таким ключевым, в смысле музыкального ощущения всего фильма, стал финал. Истерика Платонова и ее разрешение.

А когда в процессе съемок забредаешь в какие-то дебри и так внедряешься в глубь эпизода, что уже теряешь реальное представ-

ление о всем целом, когда появляются шоры и начинаешь механически проходить по фразам, по интонациям, стараясь их как-то разнообразить — только для того, чтобы не было скучно, и ты мучаешься и артисты мучаются, так что становится совсем невыносимо работать, то тогда я вспоминаю тот исходный эпизод, ради которого, можно сказать, мы и делаем всю картину. И стоит лишь заново ощутить его в себе, как он сразу же, словно поплавок, вытаскивает тебя наверх. Импульс такого воспоминания для меня служит чем-то вроде спасительной инъекции. И как только в тебе в полную силу восстанавливается этот изначальный аккорд, многое становится ясно в твоей текущей работе.

Для меня всегда просто спасением была такая возможность — проиграть все это в себе самом — та-та-та-та-та-та... Чем все кончается? Как там все происходит? Как там все ощущается? И в результате мы всегда находили для себя какую-то ноту, которую ставили как доминанту в партитуру снимаемого эпизода, и шли от нее дальше.

Т. И. А разве это ощущение ключевого эпизода — только музыкальное?

Н. М. Ну, конечно, нет: и музыкальное, и ритмическое, и живописное. Оно, мы уже с вами об этом говорили, неделимое, неразрывное, живое. И хотя оно изначально, казалось бы, возникло абсолютно умозрительно, оно живет в тебе, крепнет, дает твердую уверенность в том, каково должно быть в этом эпизоде состояние природы, что должно быть, например, по свету и т. д.

К слову сказать, я ощущал в себе просто горячую потребность снимать сцену ужина в «Механическом пианино» именно так, как она снята. Если вы помните, у нас там в начале идет очень долгий разговор на общем плане в такой полутьме, когда света еще не внесли, а на улице уже сумерки.

Т. И. Мучающий очень свет.

Н. М. Да, это было необходимо, чтобы подготовить зрителей к будущему развороту событий. И вообще, перед тем, как что-то делать, я всегда должен в себе это увидеть — во всей плоти и крови. Увидеть маленькую узкую комнату с керосиновыми лампами, или застекленную веранду вечернюю, в закатном солнце, или зашторенные окна, когда на улице яркий день, а здесь темно и только столбы света обрушиваются сквозь щели в шторах.

Только не подумайте, что я шаманю. Все это становится осмысленным в том случае, если завязано с содержанием. Тогда-то и возникает ясность прозрения будущего фильма, тогда к тебе приходит абсолютное знание. Все это касается не только визуального ощущения кадра, но и музыкального. Не в плане того, какая будет подложена музыка под тот или иной эпизод, хотя это, в общем, тоже иногда приходит изначально, а в плане ритма.

Допустим, представьте себе длинный-длинный кусок: веранда, жара, солнце, мухи летают, сидят вялые люди, разговаривают, молчат, и паузы, паузы, паузы. Потом человек на общем плане начинает долго тянуться к тарелке с вишнями, мы очень крупно видим его руку, которая берет вишню, подносит ее ко рту. Человек съедает вишню, а косточку выплевывает. Казалось бы, что? Что тут надо делать? В этом ритме жаркого дня, в этом ритме бездействия возникает необходимость либо его сломать, либо его усугубить. Этим же целям могут служить и звуки, которые обычно считаются только фоном и не несут на себе смысловой нагрузки. Скажем, в «Пианино», где все то же самое: и жара, и паузы, и праздные люди, стоит в дверях лакей, и слышен тонкий звук дребезжащих бокалов на подносе, который он держит в руках. И этим звуком, на мой взгляд, усугубляется, то есть полнее выявляется, правда, реальная бессобытийность времени, остановка времени, его пропуск, пробел, пауза, которая не замедлит потребовать своего восполнения, возмещения, и тогда уже действие, словно чтобы нагнать упущенное, будет вестись на максимальных скоростях.

Это и есть соединение ритмов картины, которые приходят в движение от заданных камертонов. А из этих камертонов, из этих отдельных звучаний складывается и весь аккорд, который должен родиться в зрителе в результате просмотра фильма. И если у него возник-

ло такое чувство, значит, картина выдержана в едином стиле. Что и требовалось доказать.

Т. И. Но ведь ритм складывается еще и в процессе монтажа? Как вы к этому относитесь?

Н. М. Очень серьезно. Поэтому я, например, считаю, что монтажер обязательно должен обладать музыкальным слухом. Он должен понимать, что музыкальное ощущение от картины на два такта опережает ощущения визуальные.

У вас не бывает так, что когда вы слушаете любимую музыку и начинается развитие темы, которая вас очень волнует, то вы движетесь не вслед за ней, а чуть-чуть раньше, чем движется музыка, потому что вы ее предвкушаете, угадываете, прозреваете внутренним оком еще до того, как она зазвучит на самом деле во времени? И хотя этот сдвиг может быть для вас самой совсем незаметным, он, тем не менее, по-моему, существует.

То же самое и в кинематографе. Мы чувствуем музыкальное звучание какого-то конкретного эпизода в контексте общей партитуры картины. И поэтому постоянно словно бы чуть-чуть «в курсе» того, что сейчас произойдет на экране. Разумеется, я имею в виду — «в курсе» будущих ритмических перемен, именно ритмических. Хотя на самом-то деле, строго говоря, ритм — понятие, с одной стороны, биологическое, а с другой, драматургическое. Особенно внятно это проявляется в связи с внутренним и внешним ритмом актера. Вообще, ритм актерской игры зависит не от скорости проговаривания слов, а от скорости течения душевной жизни его героя. Артист может сказать всего одно слово, и очень медленно, а внутри себя жить совершенно в ином ритме. Мне кажется, что русская актерская театральная школа, в отличие, скажем, от французской школы представления, более замедленная. То есть переходы от одной реакции к другой у русского актера растянуты в реальном времени, приближены к действительности.

И мы часто совершенно не думаем о том, что то же самое можно было бы сыграть в 5—7—10—100 раз быстрее, чем так, как мы привыкли. Нам кажется даже противоестественным — как это? только что смеялся и вдруг заплакал?! Однако внешние убыстрения или замедления в актерской игре, обусловленные общим замыслом, должны быть очень четко срежиссированы. Ведь только от одного этого может измениться движение эпизода, движение всей картины.

Вот у нас сейчас довольно тяжелое положение, и я не уверен, что мы выйдем из него победителями. Сейчас мы снимаем вторую серию «Обломова», не сняв первую. Иными словами, в своей работе нам нужно сейчас учитывать, что зритель к этому времени уже довольно долго просидел в зале, и знает о том, что произошло, больше нас, теперешних. А это значит, что нам нужно максимально сжимать действие и ускорять события, ведь к финалу мы должны успеть набрать тот ритм, который будет держать зрителя за горло. Но это легко делать, когда знаешь, в каком ритме снята первая часть фильма, а начинать прямо со второй — тяжело. И я боюсь, что мы идем не в том графике, в каком должна была бы катиться вторая серия. По-моему, как-то все провисает...

Т. И. В смысле ритма?

Н. М. Да.

Т. И. А разве нельзя это исправить на монтажном столе?

Н. М. Да в общем можно, конечно. Поэтому мы и снимаем много монтажных кадров, но так не хотелось бы этого... Потому что монтажно снятые сцены и сцены, снятые одним куском, — это качественно разные вещи. По-моему, укрупнять или монтажно снимать надо только то, что действительно необходимо снимать именно так. А все остальное надо снимать, как есть.

Т. И. А свои предыдущие фильмы вы так и снимали?

Н. М. Да, и на мой взгляд, единственно общее для них состоит в том, что наша главная задача была — создание мира и то, что мы старались не его подчинить движению камеры, свету, другим каким-то техническим потребностям кино, а, наоборот, все технические средства подчинять ему.

И если этот мир нас устраивал, если про-

исходящее в кадре — то, каким образом жили в нем актеры, что они говорили, как они говорили, — нас устраивало, тогда мы фиксировали кадр на пленку, заботясь только о том, чтобы минимально влиять на него сугубо кинематографической спецификой съемки. И этот стиль нашей работы, я думаю, потом как-то опосредованно сказывался на стилистике наших фильмов.

Т. И. А каким образом меняется стиль от картины к картине?

Н. М. Точно я этого не могу сказать. Видимо, с опытом приходят разные решения. В последнее время я стал больше любить общие планы. Замечаю в себе все более крепнущее стремление к тому, чтобы эмоциональная информация, которой должно быть насыщено изображение, была как можно менее явной, возникала исподволь, чтобы в ней было как можно меньше нажима, режиссерского диктата. Что, на мой взгляд, влечет за собой максимальное освобождение зрителя для самостоятельной работы ума и души.

В «Механическом пианино» у нас есть сцена, когда Софья и Платонов встречаются в первый раз. Семь лет тому назад они расстались, и за это время столько воды утекло, но первое, что она посреди солнечной террассы, перед посторонними и малоизвестными ей людьми у него спрашивает — «Вы? Школьный учитель? И только?». Она роняет цветок, он поднимает. «Но почему же не больше?»

Не задай Софья этого вопроса, все бы обошлось без скандалов и трагедий. Но она, та, которая оставила его семь лет назад и которая так мучительно похорошела за это время, и, самое главное, та, которая спросила его в первую же минуту: «Почему же не больше?», спросила его о том, о чем Платонов старательно у себя не спрашивал все долгие зимы и все лета этих семи годов, и спросила как о постороннем, не имеющем к ней отношения, — а он-то винил ее за то, что произошло с ним, оправдывал себя ее тогдашним предательством. Так вот она, Софья, задала свои мучительные вопросы не по высокому счету, который предъявляет сам к себе Платонов, а в такой дешевенькой, банальной упаковке, в таких избитых, глупых до одурения словах, что все в Платонове взорвалось и потребовало отмщения.

Софья вновь роняет цветок, но Платонов остается недвижим. Пауза. После этого начинается первая кульминационная сцена фильма, но пока он просто не поднимает цветка. Мы пытались выстроить сцену и наше отношение к героям на таких вещах, которые, казалось бы, не являются самой сутью происходящего, а являются деталью, мелочью: ну, действительно, что особенного — поднял цветок, не поднял цветок, так ли это важно?

Но для нас за этим не поступком даже, а простой невежливостью Платонова встает целый пласт его души: и его застарелая обида на Софью — тогда, давно, она ведь уехала от него; и его душевные комплексы — и впрямь всего только школьный учитель, а метил-то в Байроны (!); и задетое мужское самолюбие — Софья теперь жена Войницева — предпочла его, Платонова, этому «пигмею», краснобайствующему идиоту, и теперь, как «душечка», проповедует «идеи» мужа; и его долгожданное и одновременно сладостное и мучительное разочарование в Софье — раньше он любил д р у г у ю женщину, а эта — простоватая, суетная, чужая; и его желание отомстить, оскорбить ответно, поставить в неловкое положение, высмеять и т. д., и т. д. И весь этот сложный набор смятений, терзаний, досады, смущения внешне выражается пока только в том, что он преступает нормы приличия — не поднимает женщине, стоящей перед ним, упавший цветок. За него поднимает Глагольев. А все молча ждут, что будет дальше.

Деталь? Деталь. И ее, как и наплыв стоящих за ней чувств в душе героя, можно с легкостью пропустить, не придать ей значения. И это, безусловно, не на руку фильму, но мы тем не менее не считали себя в праве подталкивать зрителя: посмотрите налево, посмотрите направо. Мы не проводники в своем фильме. Деталь, на которой мы для себя ставили акцент, можно было подать зрителю, а можно было и не подавать. Пóнято — прекрасно! Нет — ну что ж, пойдем дальше. Будем п о с т е п е н н о вкладывать в зрителя

эмоциональную информацию о происходящем, об образах героев. Постепенно. В каждом конкретном случае не настаивая на полноценном и адекватном замыслу восприятии заданного. То есть мы не испытывали ни малейшего желания как-то форсировать понимание и восприятие зрителем картины. Короче, как можно меньше в кадре нажима, я бы даже сказал — режиссуры, собственно режиссуры, чем меньше, тем вернее.

Поэтому мы и стремимся, разводя ту или иную сцену, снимать ее длинными кусками, большими панорамами — для того чтобы актеры имели возможность, с одной стороны, нажить необходимое состояние, а с другой стороны, не прерываться, не воспроизводить фрагментарно общее настроение того или иного эпизода, которое легче передать, когда мы развиваем монтажные фразы.

И в «Рабе любви», и в «Пианино» мы пытались создать атмосферу в кадре не монтажом, а собственно атмосферой, которая сама по себе должна нагнетать действие, насыщать события. То есть выстраивали драматургическое напряжение в кадре не путем использования во всей полноте технических достижений кинематографа — длинный фокус, панораму, съемки с вертолета, с движущейся машины, не путем каких-то особенных новаторских приемов, трюков, ухищрений, всяческих там ракурсов, неоправданных верчений камеры, неестественных освещений и т. д., и т. п., а выстраивали драматургическое напряжение, исходя только из того, что мы непосредственно имеем в кадре без применения сил извне.

Таким образом, для нас пластическое решение картины связывается с отсутствием насилия над миром, который создается в кадре. Так было и в фильме «Свой среди чужих...». Там совершенно не было произвольных движений камеры. Для того чтобы перейти с одного плана на другой, мы задавали какому-либо герою движение, и словно бы вслед за его движущейся фигурой камера наезжала на другой статичный объект. Безусловно, подобный «киновзгляд», приближенный к жизни, и архинатуральность отнюдь не обязательны при постановке следующей картины. То был просто поиск. Но с самой первой работы для меня стало очевидным, что передача зрителю эмоциональной информации должна идти без насилия пластикой.

И, наверное, эта установка тоже как-то влияет на стиль наших фильмов. Но он, конечно, складывается из многих слагаемых.

Я думаю, самая сильная стилеобразующая тенденция в нашей работе связана с тем, что все наши главные усилия брошены на создание м и р а л ю д е й, с которыми мы намерены познакомить зрителя. Я включаю сюда и их характеры, и их взаимоотношения, и внутреннее подспудное движение их характеров, и то, что героями проговаривается вслух, и то, что ими от всех скрывается. А когда создан точный мир, в котором свои правила игры, то, мне кажется, он не будет выглядеть фальшивым, даже если он, например, заведомо условен или если его можно упрекнуть в условности. Ведь когда в неправде условностей есть правда взаимоотношений и когда в пределах этого мира, в пределах кадра, люди чувствуют себя свободно, легко, органично, тогда то, что они переживают, и то, что с ними происходит, — истинно.

Вообще актер должен быть все время в подогретом состоянии, это залог его освобождения. А когда создается мир, мир отношений, как живое целое, в котором все по правде жизни, серьезное и несерьезное, пустячное и важное, случайное и закономерное, смешное и трагичное, тогда актер чувствует себя естественно и может с легкостью импровизировать в границах характера своего героя.

Он уже не з а в и с и т целиком и полностью от текста, который перестает над ним довлеть настолько, что, скажем, любое предложение во время съемок актер мгновенно может принять как информацию для образа. Не для себя, актера, а для о б р а з а своего героя.

Т. И. По-моему, вы к этим «людям в кадре» относитесь не как к актерам и не как к героям, а как к людям, которые на какое-то время стали э т и м и людьми.

Н. М. Конечно.

Т. И. То есть вы распределили роли, а даль-

ше уже нет ни героев, ни актеров, а есть вот такие люди, вам чем-то близкие и для вас важные.

Н. М. Все правильно. Видите-ли, в чем тут дело, для меня процесс картины не ограничивается собственно съемочной площадкой и репетицией. Мне бы хотелось, чтобы отношения между мной и группой, между мной и актерами, между самими актерами все время находились в достаточно упругом состоянии. Это и принципиально и важно для нас.

В группе существует не только общая работа, существует некая общая жизнь. Поэтому мы уже вот второй раз (сначала на «Пианино», теперь на «Обломове») живем в Пущино безвыездно, все вместе.

Когда люди долго живут бок о бок, они наживают какой-то свой язык, только им одним понятный. А для совместного творчества, для согласной работы просто необходимо иметь такой общий язык, общее прошлое.

В результате отношения, складывающиеся у актеров между собой, такие, которые возникают только между неслучайными друг другу людьми, в каком-то отражении переносятся и на экран. Со временем у каждого из нас вырабатывается очень продуктивное восприятие слаженности единого коллектива и своей роли в нем. И это, по-моему, очень важно для будущего фильма.

Знаете, есть актеры, прекрасные актеры, с которыми я не смог бы работать, а они, скорее всего — не смогли бы работать со мной. Хотя мы можем весьма уважительно и со вниманием относиться друг к другу, но для себя лично я никогда не сумею увлечься их творчеством, принять их, пусть самую достойную, позицию в искусстве и то, как она ими выражается. Я, по всей видимости, не в силах объяснить, что именно меня в них не устраивает, а если и объяснил бы, то это наверняка было бы несправедливо, просто у нас, наверное, разные группы крови, разные биологические ритмы, и ничем, кроме несовпадения на уровне знаков Зодиака, это мотивировать нельзя. Поэтому-то я с такой тщательностью и пристальностью отбираю актеров. Ведь им жить вместе. Создавать мир.

Каждый фильм — это свой мир. И хотя его драматургическое построение не может лежать на путях гармонии, отправным моментом этого мира должна быть однородность. Такая, которая передавалась бы и зрителю. И в качестве проверки такого единства фильма — зритель должен испытать вместе с героями какое-то чувство неудобства, раздражения, если в этот уравновешенный мир врывается инородное тело.

Скажем, мне бы хотелось, чтоб возникало некое чувство отчужденности, когда Штольц, с прочным шлейфом своих давних отношений к Обломову, приезжает к нему, влюбленному, активному, и сначала не понимает ничего, не подозревая, насколько изменился его друг и что с ним успело случиться. Это ведь абсолютно жизненная ситуация, то же самое бывает на каждом шагу.

Или вот, к примеру: сидели три человека за столом, разговаривали, шутили, один вышел и унес с собой атмосферу радости, а пока его не было, двое оставшихся страшно поссорились. И когда он вернулся с тем же ощущением, с каким уходил, то сразу стал для этих двух чужим, нежелательным, вызвал досаду, показался назойливым со своими шутками. На него те двое могут и накричать сообща, хотя, казалось бы, им не до единения в этой новой для них ситуации.

Я это все веду к тому, что нет для нас в работе важнее задачи, чем создание мира, истинного по своей природе. И если он истинен, он мгновенно начинает давать всходы, прорастать, функционировать сам по себе, не всегда в зависимости от твоих планов и намерений. И ты уже сам становишься частью этого мира и уже не ты им управляешь, а в какой-то степени он тобой.

И если брать этот оптимальный вариант, когда все получается так, как мы сейчас говорим, то тогда, я уверен, в зрителе должно возникнуть постепенное погружение в мир героев, что непременно повлечет за собой сопереживание всему происходящему на экране. Тогда-то, как мне кажется, и станет возможно управлять эмоцией зрителей и приводить их к нужному тебе результату. Хотя, с другой

стороны, бог его знает, всегда ли надо к этому стремиться, тут нет общих рецептов.

Т. И. Общих рецептов для всех или для себя самого?

Н. М. Нет, конечно, для всех.

Т. И. А в чем тогда выражается единство подхода в ваших работах?

Н. М. Вот вы где меня все-таки ухитрились подловить! Ну что ж, постараюсь ответить. Вы, наверное, обратили внимание, что даже первая наша картина — вестерн по жанру — в чем-то родственна «Неоконченной пьесе для механического пианино». Разумеется, не по содержанию, но и не по форме, в них все разное, разные крупности, другие скорости, монтаж другой, но все равно это картины, сделанные одними и теми же людьми, то есть Лебешевым, Адабашьяном, Михалковым.

Т. И. Так в чем же общность, о которой вы говорите?

Н. М. Ну, во-первых, в соединении ритмов, в чередовании ритмов, в логике ритмов. Поймите только меня правильно, я не имею в виду ритмы монтажные, я имею в виду, ну что ли, ритмы биения сердца. Мне не удается это выразить словами, главное ускользает... ну, это ритм, которым ты соединяешься с космосом, с вселенной... Я понимаю, что далек от научного подхода к такому вопросу, но ведь я сначала так долго препирался с вами именно потому, что никак не претендую на какую бы то ни было теоретичность. А в дискуссионном порядке — уж примите мое неказистое объяснение таким, каким оно сложилось.

Т. И. Попробую. Но вы сказали: во-первых. А во-вторых?...

Н. М. А во-вторых, и в-третьих, и в-четвертых, и в-десятых, самое главное, в чем заключается общность всех наших трех снятых картин и четвертой, ещё только рождающейся, — это общность задачи, которую мы перед собой ставим, задачи глобальной. Для нас, независимо от того, будь то боевик, мелодрама, трагикомедия, это попытка говорить о гармонии личности и окружающего мира.

Т. И. Всегда о гармонии?

Н. М. Или наоборот — о дисгармонии, во всяком случае о диалогических отношениях героев со средой, природой. То есть попытка вести разговор о движении гармонического начала в человеке, о достижении или недостижении им состояния духовной слитности с окружающей его жизнью и с самим собой.

В общем — о пути, о приближении к истине. Это очень существенная для меня постановка вопроса, на который лично я не знаю ответа, но точно знаю, что даже если не найти какого-то определенного решения, то необходимо по крайней мере поставить вопрос.

Т. И. А как вы считаете, ваша, можно сказать философского порядка, задача сколько-нибудь заметно влияет на стиль ваших картин?

Н. М. Безусловно, Все же взаимосвязано. Стиль — это как бы тональность, тот «си-бемоль мажор», в котором проигрываются нужные и важные нам элементы целого.

Т. И. Вы говорите — тональность, а как известно, исполняя одну и ту же мелодию в разных тональностях, можно достичь не только разного эмоционального впечатления от музыки, но и разной содержательной оценки. В этой связи, стиль кинематографического произведения так же содержателен?

Н. М. Да, я думаю, что да.

Т. И. А как вы считаете, если бы снимать «Обломова» в другой стилевой тональности, чем вы это делаете сейчас, изменился бы в чем-то и смысл экранизируемого вами произведения?

Н. М. Наверное, но мне трудно говорить за других, я вправе отвечать только за себя.

Т. И. А я и говорю о вас. Допустим, могли бы вы представить себе такую ситуацию, что лет пять тому назад экранизовали бы «Обломова» в совершенно другой стилистике, то есть трактовка образов, идея романа была бы та же или примерно та же, а стилистика другая?

Н. М. Нет, конечно, нет. Ведь стиль всегда накрепко завязан с каким-то точным видением предмета, который тебе надлежит перевести из плана представлений, замыслов в план изобразительного ряда.

Я, например, давно задумал, что если мне доведется снимать «Обломова», то я его буду делать максимально литературно. И теперь ста-

раюсь выполнить эту свою давнишнюю идею. Но пока еще трудно говорить, пока это только благие (я надеюсь, что благие) намерения, однако мы стремимся быть довольно последовательными на этом поприще.

Т. И. А что вы понимаете под словом — литературно?

Н. М. Это вовсе не значит, что экранизировать следует слово в слово. Я вообще считаю, что сохранять из литературного источника нужно — дух, царящий там, мир единственный и неповторимый, созданный великим писателем. И мне представляется бессмысленным делать картину об увальне Обломове и сильном, умном, деятельном Штольце, то есть буквально так, как вполне вероятно кто-то может прочесть роман Гончарова. Для меня Обломов является ярким выразителем определенного национального характера, поэтому, мне кажется, тут важнее всего разобраться в его силе и в его слабости, разобраться в том, за что же действительно его любит такая женщина. За что? Почему? Этого некрасивого, ленивого человека? Во времена Гончарова, да и после, образ Обломова рассматривали по-другому, но сейчас, мне кажется, актуальнее та задача, которая волнует нас. И, несмотря на то, что мы не сохраняем «букву» этого произведения, мы прилагаем все силы, чтобы сохранить его плоть и кровь.

Т. И. А все-таки, в чем вы тогда видите бóльшую, чем обычно, литературность кинематографического варианта «Обломова»?

Н. М. Это значит возложить иную нагрузку на слово. Фильм должен идти с закадровым текстом, с большими кусками романной прозы, с авторским голосом. К примеру: Обломов говорит, идет, говорит, вдруг замолк, теперь мы видим его, удаляющегося, со спины, и слышим слова: «Обломов попытался объяснить Ольге то, что видел, но не мог и неожиданно зевнул». Тут наша цель не показать зрителю, как он зевнул, а рассказать об этом. И так по всей картине: за кадром будут читать текст Гончарова. А в конце этих текстов мы услышим, как кто-то перелистывает странички, хотя на экране все остается по-прежнему. Тем самым, возложив бóльшую функцию на слово, мы, может быть, в какой-то степени разрушим привычную драматургию кино...

Т. И. А ради чего все это?

Н. М. Ради чего?.. Трудно так сказать. Скорее всего ради независимости перед изобразительным рядом, предписывающим интриговать зрителя, всеми правдами и неправдами подогревать его интерес. Скорее всего ради несуетливости перед зрителем. Смысл такого способа воссоздания реального мира романа заключается, видимо, в том, что если артисты играют точно, если происходящее в кадре движение, внутреннее движение от одного человека к другому — истинно, то тогда совершенно не обязательно сугубо кинематографическими средствами напрягать внимание зрителя, заигрывать с ним, пытаясь высечь из него искру сочувствия и сопереживания.

Или вот, допустим, такая вещь — в литературном тексте значится: герой подумал, вспомнил... В таких случаях у постановщиков фильма два пути — снимать, что он вспомнил, или рассказать, о чем он вспомнил, словами. И я не исключаю возможности, когда то, что герой будет проговаривать, окажется значительнее, чем если бы мы это увидели. Хотя, казалось бы, — кино! Сам бог велел устроить ретроспекцию, герой вспоминает свое детство, и мы тут же видим его дом, его мать, его родных, поле, лес, реку... Вроде бы для кино это естественнее, ан нет, бывает и так, что какой-то кусок в словах может прозвучать сильнее и выразительнее.

Скажем, я убежден, что в «Механическом пианино» невозможно было снимать ретроспекцию рассказа Платонова о их любви с Софьей. Снимать, какие они были молодые и как они смотрели на пароходы, и как ее волосы пахли речной водой... Я убежден, все это стало пронзительнее от того, что на ту давнюю простенькую банальную историю наложилось теперешнее восприятие Платоновым прошлого. В интонациях, паузах, в выделениях голосом, гитарным перебором каких-то деталей, в том, как он интерпретирует историю их любви, — сказывается его нынешнее чувство. А в данном случае авторское отстранение от героя, такого, какой он есть сейчас, —

как могло бы быть при условии воссоздания другой временной реальности, давно изжитой — куда менее существенно для раскрытия образа Платонова.

Так что найти верное соотношение литературности и кинематографической пластичности для экранизации — первостепенная задача.

Или вот еще в этом же ряду — крайний вариант отраженного воссоздания действительности. Представьте себе, к примеру, человека, присутствующего при какой-то серьезной сцене, которую мы не видим, но видим его лицо. Вполне может статься, что такое, качественно иное восприятие происходящего будет не менее, а более чувственным, нежели если бы мы просто были непосредственными свидетелями событий. Иногда отражение бывает сильнее самого луча.

Т. И. Вам важна внешняя бездейственность на фоне внутреннего действия?

Н. М. Да, безусловно. Но еще точнее — наоборот, поменять местами то, что вы сказали. Я надеюсь в нашей нынешней картине поставить подобный эксперимент.

Т. И. А почему вы хотите испробовать этот метод именно на «Обломове»? Потому что просто решили на сей раз снимать таким способом или потому что это как-то особенно связано с характером Обломова, с его типом личности?

Н. М. Все вместе. Когда мы еще только начинали входить в роман Гончарова, это возникло само по себе как образ картины, который, наверное, в дальнейшем будет влиять и на ее стиль. Вообще, при создании мира фильма постоянно идет накопление эмоциональной информации, которое ведет к полному погружению в то время, в ту реальность, которую мы пытаемся воссоздать. Скажем, для нынешней картины нам близок Аксаков, Бунин, воспоминания Свербеева, из живописцев — Венецианов, Сорока с их мягкостью, округлостью, плюшевостью... А в «Рабе любви» был ближе Кручених, Кирсанов, хотя отчасти и Бунин. В результате пластика фильма создается путем долгого проживания в реалиях сотворенного тобой мира.

Очень трудно вот так просто, на пустом месте, снимать. Начинать надо издалека. Тут нужно время, чтобы самому прийти к какому-то четкому и единому образу картины.

Т. И. Вы говорите «образ картины», «стиль картины», «музыкальное ощущение картины». Но если, к примеру, мультипликация однострильна по своей природе, то художественный фильм, как романная форма, — многостилен, многоязычен, разноголосен. Перефразируя М. Бахтина, стиль фильма — в сочетании стилей. А это многообразие стилистических единств: язык монтажа, язык музыки, изобразительного ряда, индивидуализированный язык героя, язык взаимоотношений героев друг с другом. И весь этот сложный комплекс подчиняется в каждом своем звене своим собственным стилистическим закономерностям. И вместе с тем эти разнородные стилистические планы составляют строгую художественную систему фильма. Так каким образом разные типы стилистических единств образуют единый стиль?

Н. М. Нет, этого я не понимаю. Для меня картина, в смысле стиля, одно целое, даже если оно разбивается на какие-то отдельные слагаемые.

Т. И. Ну как все-таки сопрячь эти разные слагаемые в одной тональности, создать разумную полифонию стилей, упорядочить их ведущие партии и их оркестровку?

В «Рабе любви», например, у вас два совершенно разных пласта, идущих — один от актрисы Ольги Вознесенской, другой — от большевика-кинооператора. Как вам удалось объединить их да еще под эгидой общей стилизации картины?

Н. М. Но они, к сожалению, и не объединились так, как бы мне хотелось, да я и по сей день не знаю, как надо было бы этого добиваться. Там произошло насилие над материалом, и оно заметно. Мы пытались как-то все это снивелировать, но, по-моему, получилось плохо. Я думаю, что нужно делать только ту картину, которая в тебе звучит как целое, а иначе все превращается в более или менее правильный технический экзерсис. Но и в близкой для тебя работе бывают такие проходные эпизоды, ну в общем, для постановщика абсолютно функциональные, которые снимаются

на одном профессиональном умении, не более того. Они могут быть прилично сделаны, и актеры могут хорошо играть, и зрители остаться довольными, но эти эпизоды все же никак не стыкуются со всем остальным. Тоже самое было и в «Рабе любви»: были перепады, швы, которые нарушали общую стилистику картины. Хотя, я думаю, как это ни парадоксально, что стиль становится особенно очевиден тогда, когда он нарушается. Стиль не должен бросаться в глаза, он должен быть самой формой жизни, формой существования экранного времени. И главное, думать о нем никогда не следует.

Т. И. То есть как это?

Н. М. Я имею в виду, на уровне замысла. Пластика фильма должна быть органична миру, сотворенному в кадре, присуща ему неотъемно. Как уже известно, форма — это не оболочка, это «выжимка» содержания. Но, естественно, эта выжимка происходит не путем «рацио», она почти не осознанна. Еще Платон писал о том, что сами поэты менее всего знают, каким образом они рождают поэзию. Верное содержание само творит себе верную и единственно реальную для него форму.

Т. И. Что такое «верное содержание» на уровне замысла?

Н. М. Это когда то, что в тебе начало жить собственной жизнью, что является завязью будущей темы, будущего мира, имеет законы саморазвития, по которым и выстраивается, обрастает плотью твой замысел. А форма, а значит и стиль, в процессе рождения произведения, его выхода на свет божий становятся не исходной, но исходящей, не самоценной, самодовлеющей, но производной, подчиненной тем самым законам, которые управляют всем сложным единством творческого процесса. И мне кажется, просто немыслимо всерьез планировать — в каком бы иначе стиле сделать картину?.. По-моему, это в корне абсурдно.

Стиль — это как естественное выражение твоего лица, ведь даже при наличии верной и умной мысли, верного и умного чувства нельзя сознательно его строить. Иначе это будет лицедейство, игра на зрителя, на продажу. А стиль должен быть безыскусным и бескорыстным в своих притязаниях выражением того состояния, которое тебя переполняет, того главного в твоей душе, во имя чего ты и взялся за такое многотрудное и чреватое опасностями дело, как фильм.

Т. И. Вот видите, вы уже и формулируете, пусть и в самом что ни на есть дискуссионном порядке, а ведь как противились этому и совсем не хотели начинать. Действительно, не высказанное, даже и понятное и обжитое в тебе самом, гораздо темнее, спрямленнее, чем проговоренное, продленное в словах, вышедшее наружу, к миру...

Н. М. Но, по-моему, вы меня таким образом упрекаете в непоследовательности, в том, что мне оказывается не под силу «отвечать» вовсе не за стиль своих фильмов, как мне представлялось еще до недавнего времени, а за самого себя. И если вы правы, то я просто и не знаю, что для меня здесь хуже.

Т. И. Хуже не знать, что тебе под силу вообще, а вот в этом упрекнуть и вы себя не сможете, и вас никто не сумеет...

Н. М. Мне бы не хотелось, чтобы в заключение под моими незавершенными не мыслями даже, а только лишь соображениями была подведена комплементарная черта и на этом поставлена точка (отточие здесь дела не меняет), так как мне бы не хотелось, чтобы в результате всего могло создаться такое впечатление, что о природе стиля, о законах стиля нам все понятно и ясно. Механика стиля, не говоря уже о его высшей математике, вещь темная и темная. Посему давайте считать, что об этом мы с вами разговор просто и не начинали.

Т. И. Ну это уже тоже крайность. Давайте условимся считать, что наш разговор не окончен.

Н. М. Хорошо, пусть так. Тогда оставим до следующего раза и все подведения итогов.

Т. И. Договорились, будь по-вашему.

И. Смоктуновский

Мой режиссер Ромм

Прекрасная киноактриса, жена и друг Михаила Ильича Ромма, Елена Александровна Кузьмина, репетировала в Московском театре-студии киноактера в маленькой пьесе Бернарда Шоу «Как он лгал ее мужу». Я был ее партнером. Это были мои первые, робкие шаги на столичных подмостках. Елена Александровна, очевидно, рассказывала Михаилу Ильичу дома об этих наших репетициях и что-то, наверное, обо мне. Рассказанное запало в нем добрым желанием встретиться со мною в какой-нибудь, хотя бы небольшой работе.

Михаил Ильич снимал в ту пору «Убийство на улице Данте». Однажды Елена Александровна сказала, что Ромм просит меня приехать на студию в группу, с тем чтобы посмотреть, не подойду ли я на эпизодическую роль нагловатого молодчика в «банде» главного героя. Я пришел на студию.

Что такое студия, группа... что из себя представляют люди, снимающие кино... наконец, кто такой Ромм?.. Ничего этого я не знал. Это было первое приглашение меня в кино. Кроме неприятной истомы в коленях, никаких иных ощущений от этой моей «премьеры» не помню. Надо полагать, были и другие, но не столь острые, должно быть. Помню только, чтобы как-то совладать с этой неожиданной реакцией собственных колен, я принялся вышагивать по комнате из угла в угол, шарнирно выбрасывая вперед непослушные ноги.

Михаила Ильича пока в группе не было. Через некоторое время я заметил, что на меня смотрят с каким-то повышенным интересом. Я было начал объяснять, что к чему, но мне сказали, чтоб я помолчал и не «маячил» перед глазами, а сел и тихо подождал. «Маячить» я и сам не люблю, поэтому сел с охотой и внутренней благодарностью, что есть наконец возможность взять колени в руки.

Вскоре пришел Ромм. И сразу в комнату понашло каких-то людей, с которыми Михаил Ильич поочередно здоровался и говорил. Я сидел несколько поодаль, в углу, и, взглянув туда, он кивнул мне: «здравствуйте», дескать. Но сделал он это так легко, что утверждать: кивнул — не кивнул, мне— не мне, было, пожалуй, нельзя. В замешательстве я оглянулся, но у стены никого больше не было. Значит, кивок адресовался мне! Боясь показаться невежливым, я вскочил, но Михаил Ильич уже отвернулся. Знакомство не состоялось. Я стоял, ждал, потом подумал и сел. Было видно, что ему совсем не до знакомств, что он куда-то спешит или кого-то ждет, поэтому разговаривал с ассистентами и актерами хоть и живо, но мыслями был где-то еще. Подходить же и спрашивать: «Чем вы озабочены» — было, мне кажется, не совсем удобно, мы еще не были знакомы, и я продолжал сидеть, подчиняясь логическому выводу: если уж «маячить» нельзя, то «высовываться» тем более. Уходя, Михаил Ильич опять окинул комнату взглядом, снова коротко посмотрел на меня, что-то прибросил в уме, но, видно, отказавшись от своего предположения, отвел взгляд. Не давая ему уйти, на него снова «набросились» жаждущие общения актеры. Разговор длился еще некоторое время, и, завершая его, Михаил Ильич обратился к ассистенту:

— Здесь должен прийти такой артист... Смок-

Из книги, подготовленной для издательства «Искусство».

туновский... Пафнутий... Проводите его ко мне на площадку...

— Он, кажется, уже здесь, вот он...

Повернулся он ко мне не сразу. За это время я успел вскочить и еще даже немножко подождать стоя, а когда он повернулся... О! Это было очень интересно. На лице у него, кроме очков, было еще что-то вроде: «Вот те на!» Но это было лишь в первое мгновение. А может быть, я фантазировал? А может, просто показалось, от смущения... Да еще и потому, что когда в театре я сказал товарищам по работе, что меня вызывает Ромм, на меня посмотрели сперва с недоверием, а потом с завистью и сказали: «Ух ты!.. Он тебя вызывает? Это же первый наш режиссер». (Точно фраза была такой: «Это же наш первач!»)

А Ромм ни на какого «первача» похож не был совсем, то есть напрочь. Ничего такого в нем «первейшего», на что можно было воззриться, от чего обалдеть и лишь выдохнуть: «Вот это да!» — не было. Был человек, и это виделось сразу. Человек красивый. Человек умный, достойный. Человек, как мне показалось, не только могущий думать, общаться, ставить фильмы, но и ошибаться — он ведь меня не узнал...

Он светло, по-доброму, чуть ли не с чувством извинения двинулся ко мне. Я быстро, опережая, пошел ему навстречу. Он улыбался.

Не знаю уж, почему, может быть, «виною» тому человекость этой первой встречи, но относился он потом ко мне всегда нежно и уважительно.

Казалось бы, я должен опасаться быть необъективным в воспоминаниях о нем. Но если будет позволительно прийти к такому нескромному и парадоксальному выводу, то я совсем не боюсь. Ибо знаю, убежден: этого человека переоценить довольно трудно.

Боюсь, смущен другим. Мои воспоминания о нем — это тот отрезок жизни, в который мне посчастливилось, повезло работать и встречаться с ним. И, чтобы написать об этом, мне неизбежно предстоит обращаться к «он и я, я и он». И в этом одном хотя и невольная, но безудержная хлестаковщина: «Французский посланник, немецкий посланник... и я».

И все же иду на это, потому что буду писать только то, что было, то есть правду и ничего, кроме. Но писать буду обо всем, как могу, как вижу.

Соавтор Михаила Ильича Ромма по сценарию «9 дней одного года» Даниил Храбровицкий, поймав меня на лестнице студии за рукав, как контролер безбилетника в трамвае, сказал, что предложил М. И. Ромму снимать меня в роли Ильи Куликова и Ромм, мол, после секундного раздумья «поддержал» эту добрую мысль фразой: «Да вы с ума сошли!» Тон Храбровицкого не оставлял никаких сомнений, что это было именно так. Такой пересказ, помню, меня не очень вдохновил...

И все же я взял сценарий у Храбровицкого и прочел его единым дыханием, проглотив, выпив его. Хохотал, плакал, уходил куда-то вдаль от реального, радовался бытию, играл, проигрывал вновь и был предельно возбужден. И, как помнится, не спал. Сценарий был так хорош, образ Ильи поражал. Такая законченность в кинодраматургии — случай редчайший, если не единственный за мою практику. Уж очень все было хорошо в нем, как тот запретный плод, но сказать, что он зелен, я не мог даже тогда. Напротив, я знал, что «дотянусь», «сорву его», сделаю это сам, покажу, что я могу много больше, чем предполагают «всякие там первачи-режиссеры».

Внутри зрело, поднималось осатанелое желание доказать, убедить и... победить. Пришел на пробу. Затаился. Хотелось посмотреть, как ведет себя, как выглядит режиссер, которому, вопреки его желанию, подсовывают неугодного ему актера.

Репетировали сцену с уже утвержденным Гусевым — Баталовым. Михаил Ильич был прост, спокоен и ничего такого, что могло бы обнаружить или, того хуже, как-нибудь неприятно выявить его отношение к этой бросовой репетиции со случайно подсунутым ему актером, я не видел. Единственное, что было необычно, вернее, неожиданно для подобной репетиции — то, что во время нашего с Баталовым диалога Михаил Ильич Ромм вдруг заразительно захохотал. Я, не прерывая диалога, косил глаза в его сторону, стараясь увидеть,

понять природу этого неожиданного веселья. Но этот мой взгляд приняли за проявление эксцентричной натуры Куликова. Хохот усилился, перейдя в сплошной и долгий.

Закончили этот отрывок диалога уже под дружный смех всех присутствующих и даже прослезившегося, симпатично стонущего Михаила Ильича. Я был удовлетворен, счастлив и мелко дрожал от ощущения власти — силы творчества, так сказать: захочу — будут смеяться, а захочу — будут и плакать.

Михаил Ильич утирал слезы. Кто-то гладил меня по плечу, хихикая в ухо. Храбровицкий, сидя в кресле, перебрасывал ноги с одной стороны на другую и, перегибаясь, словно у него болел живот, в голос хохотал: «Помогите, мол — ну, что делает? Уморил, мерзавец!» Сам я, видя сколько дровишек поналомал, хохотал не меньше других, озираясь, искал на лицах подтверждения: «Правда, здорово? Верно ведь?..»

— Даже не предполагал, что это можно пустить по этакому руслу. Очень смешно, Кеша, дорогой, очень смешно, интересно, необычно, смело. Ничего не скажешь...

И неожиданно:

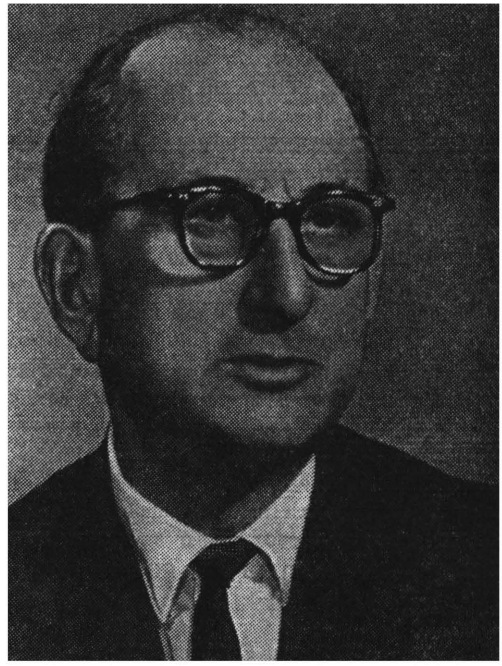
— Но совсем не то, что мне хотелось бы, дорогой.

Ощущение победы, ликования, как корова языком слизнула. «Ну да, конечно, у меня все не так, не то и не туда... А сам только что слезу пускал», — подумалось. Но сказал другое:

— Ну, а что же, в конце концов, нужно, Михаил Ильич... дорогой?

— Избалованность, уверенность в себе нужна, нужен барчук с округлыми жестами, ленцой, не хорохорящийся, не эксцентричный (этого в тебе самом с избытком), а простой, легкий, ироничный и бесконечно добрый. И что самое необходимое — умный. Да перестань, пожалуйста, теребить пуговицу — видишь, какой нервный. А вот у него, у Куликова, пуговицы на пиджаке должны уметь думать. Для него мыслить — значит жить, это его норма.

Норма пиджака, что ли? — метнулась мысль.



М. И. Ромм

Страшное желание хамить, разоблачать, упрекать распирало меня, но сжав челюсти — молчал. Может быть, предложить сменить пиджак, взять с другими пуговицами или эти, не мыслящие, спороть? Боясь рассердить, насторожить, промолчал и об этом, сказав что-то совсем другое. Было тяжело.

Уверенности поубавилось сразу и изрядно, но желание утвердиться в роли и в доброжелательности режиссера ко мне осталось, став лишь оголтело-озлобленным. Естественно, озлобленность я старался скрыть — я улыбался. Общая же атмосфера на съемке этой пробы была доброй, рабочей и одновременно домашней. Делали варианты, все были довольны. Михаил Ильич в конце смены обнял меня и объявил:

— Думаю, все будет хорошо. Группой вы уже утверждены. Поезжайте спокойно к себе в Ленинград, отдыхайте, набирайтесь сил, вальяжности, покоя. Вам позвонят. Координаты ваши

взяли? Ну и прекрасно. До встречи. Да и что это вы все время как-то странно улыбаетесь?.. Это вас не украшает. До свидания!

Все целовали, обнимали, трясли руки, хлопали по плечу, говорили всякие хорошие слова, а в рамке зеркала гримера, разгримировываясь, я увидел воткнутую бумажку, заявку на следующий день, где черным по белому было написано: «Кинопроба. Гусев — А. Баталов. Куликов — Юрий Яковлев в 11.00, в 13.00 Куликов — следовала очень известная фамилия, и еще какие-то две незнакомые фамилии, от которых веяло полнотой и вальяжностью. Из всего этого можно было заключить, что Куликов пошел валом, косяком, как селедка, и Куликов этот был и холен, и вял, и толст, и ироничен.

Праздника не было. Ощущение пустой, холодной ненужности одиноко провожало меня со студии, смотрело долго в спину — в душу, пригибало, сутулило, стирало прочь с земли...

●

Пробовали многих. Сноб сменял уверенного баловня, последний уступал место современному Обломову, а тот в свою очередь предшествовал внешнему изыску и холености очередного типажа. Пробовали даже одного известного, располневшего в ту пору кинорежиссера, и тот грузно колыхался в калейдоскопе проб этого непростого персонажа, физика-теоретика Ильи Куликова.

Она манила, эта роль. Манила многих и многим. Была остра, свежа и необычна для того времени своими человеческими качествами.

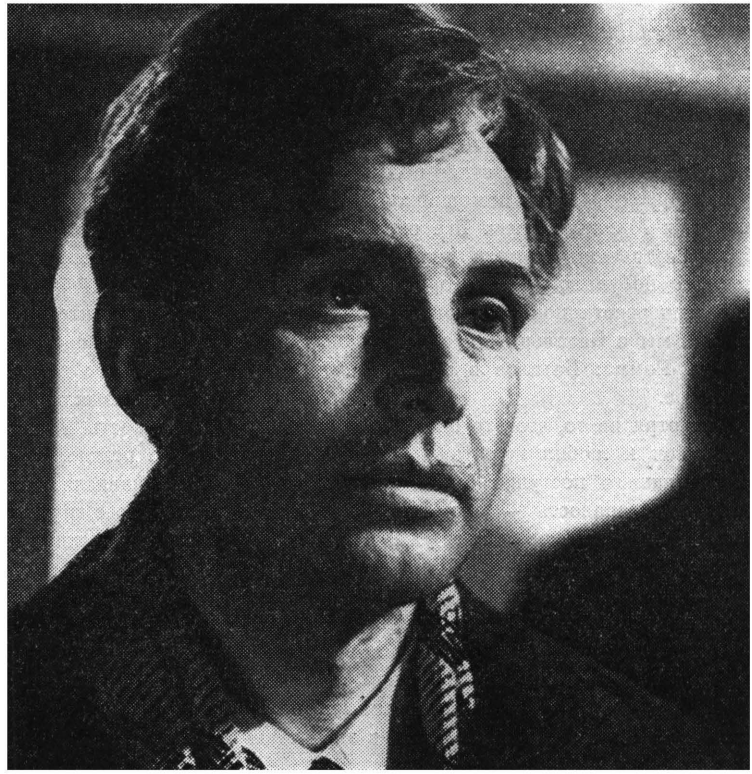
Появление такого человека-характера в кино, а может быть, вообще в советской драматургии было делом необычным настолько, что заставило большинство проходивших пробы актеров считать Илью не только второстепенным героем, но и просто-напросто отрицательным персонажем, выведенным только для того, чтобы положительный герой был и впрямь положительным, без каких бы то ни было колебаний, сомнений и светотеней.

У меня же, напротив, ни в малой степени не возникало никаких мыслей о том, что Илья Куликов с каким-нибудь социальным, духовным или того хуже нравственным изъяном. Для меня он был не только положительным-переположительным, но, как это ни странно может показаться, вообще герой картины, один, единственный. Ну, правда, это тоже, может быть, крайность, продиктованная моим актерским эгоизмом. Впрочем, все это можно отнести к рабочей гипотезе, платформе, наличие которой помогало Михаилу Ильичу и мне идти к человеку, которого мы и преподнесли зрителю в фильме. К человеку высокого ума, легкой, но отнюдь не легкомысленной натуры, наоборот, натуры сложной, глубокой, красивой и безмерно по-детски ранимой.

Когда в Карловых Варах на пресс-конференции, где Илья Куликов был признан нансовременнейшим, глубоко положительным героем, мне был задан вопрос: «А как вот подобный герой, а точнее исполнитель этого героя, относится к известному традиционному «треугольнику», где ему уготована незавидная роль третьего лишнего?» Я, чувствуя выгодность позиции, почти не задумываясь, выпалил, что никогда не считал и не считаю его третьим. Он первый. И единственный. И если она ушла от него к тому, к другому, то хуже от этого только ей, да еще, может быть, тому, к кому она ушла. Раздался хохот, аплодисменты. Михаил Ильич весело крикнул: «Прекрасный ответ!» Порою он бывал прост и непосредствен до детскости.

Уже снимая так называемый «полезный метраж» фильма, мы все еще продолжали репетировать, искать, прилаживаться и, как у нас принято говорить, притираться. Было острое стремление поставить себя, партнеров в ситуацию более близкую, чем это можно вычитать даже в столь добротном сценарии с первого, пятого, десятого прочтения. Мы, работники кино и театра, называем это «распахиванием» или «погружением в материал». Нам довольно часто приходится слышать сочувственную фразу: «Как это вам удается запомнить такую уймищу текста наизусть?» Ах, если бы знали эти спрашивающие, что бывают такие периоды в самочувствии актеров, когда знание огромных сложных текстов наизусть —

«9 дней одного года». Куликов — И. Смоктуновский



ничто, просто отдых по сравнению с постоянно ускользающим правом на произнесение этого текста. Ведь надо, чтобы текст произносился не вами, но тем персонажем, которого вы обязаны найти в себе. И чтобы персонаж был единственным правомочным рупором этих слов. Только тогда весь выученный вами текст, а вместе с ним и образ-характер станут убедительными и живыми. Вот труд, глыба, о которой, я уверен, даже и не подозревают многие, любящие порассуждать о легкости нашей работы. А все остальное — цветочки-василечки на солнечном лугу в отпускное время.

Не скрою, порой и обычное знание текста дается не сразу, но и не дается-то оно, быть может, потому, что образ ориентирован автором в одном направлении, а вы его принуждаете идти в другом. Человеческая органика актера неосознанно противится подобному насилию и, протестуя, бастует, ослабляя память. Не могу уловить ассоциативного хода, но у Пушкина едва ли не об этом удивительно сказано:

Глубокие пленительные тайны,
Не бросил ли я все, что прежде знал?
Что так любил? Чему так жарко верил?
И не пошел ли вслед за ним безропотно,
Как тот, что заблуждался
И встречным послан в сторону иную?

Однажды Михаила Ильича вызвали с репетиции в павильон, и, оставшись одни, мы с Баталовым попробовали прочитать текст сцены, которую должны были сегодня снимать. Актеры это делают всегда — наговаривают текст, так сказать. Но у нас в данном случае была несколько иная задача. Нам хотелось взглянуть на себя со стороны. Сделали мы это так: мы поменялись ролями — Баталов читал текст Куликова, я — Гусева. Полезность этого опыта

была очевидной: как можно точнее определить: «куда идти и что с собою брать в дорогу?»

Пройдя по тексту раз, другой, мы увлеклись (может быть, это был единственный случай, когда партнер для каждого из нас так много значил), и что-то вроде стало получаться.

В окружении своих помощников и стажеров вернулся Михаил Ильич. Все они были в добром настроении, шутили, улыбались. Наверное, это побудило нас повторить, но уже при них, наш репетиционный вариант. Ни слова не сказав, мы с Баталовым пустились воплощать задачи Ромма: Баталов в образе Ильи, я — в Гусеве.

Несмотря на то, что это был Ромм, который сам умел и любил шутить и смеяться, наглость нашего поступка была чудовищной. Творческая шалость — это одно. Но розыгрыш... даже заговор... Это уже было нечто иное...

Михаил Ильич смотрел, и на лице его не было ни удивления, ни настороженности. Наверное, тот азарт, с которым мы все это проделывали, помог нам и лица наши во время этой диверсии были «всамделишными». Так он ничего и не заподозрил, все приняв за чистую монету.

Тогда как взгляды всех сидящих за Михаилом Ильичом были очень красноречивы и не сулили нам ничего доброго. Завершив, мы с нейтрально-скучными физиономиями уставились на Ромма, как обычно делали это всякий раз после репетиционного поиска какой-нибудь сцены.

Ромм закурил, поморгал глазами, вроде соринку выгоняя, помолчал еще какое-то время, поправил сигарету и сказал, непривычно коротко и сухо:

— Так, хорошо... Лика, передайте Лаврову — я задержусь.

И немного помолчав:

— Неужели я произвожу впечатление круглого идиота?.. Вы как дети... Давайте работать, у нас и без того времени в обрез...

Этот день был трудным. Нервы были напряжены. Все шло через пень-колоду. Мы говорили, спорили, тон повышался. Должно быть, каждому казалось, что чем громче будет он излагать свою позицию, тем основательней, справедливей она прозвучит, тем легче будет говорящему всех убедить в своей правоте. Ор стоял ужасный — все говорили, но никто не слушал, всегда ведь легче кричать, чем слушать и понимать другого.

Давно прошли те полчаса, за которые мы должны были обрести покой, себя и локоть товарища-партнера. Но я продолжал требовать ансамбля, жестокости и общности в отборе выразительных средств, деталей. Баталов утверждал одержимость, исключительность натуры своего героя. Я пытался возражать: на разных языках мы говорим, мол. Мою настойчивость Алеша оценил как хамство. И что-то резкое бросил мне в лицо. Все сгустилось, нависла ссора. Стоя поодаль, Михаил Ильич то с грустью смотрел на своих взъярённых творческим экстазом актеров, то принимался как-то пусто и безвыходно рассматривать дымящуюся сигарету. Очевидно, были бы второй и третий заходы нашего так «славно наладившегося общения», но вдруг прозвучал голос Михаила Ильича:

— Отмените съемку. Мы не готовы... то есть готовы, но несколько к другому. Остаются актеры, остальные свободны... Алеша, Таня, сюда пожалуйста... Кеша, Кеша, куда вы... останьтесь.

Ни тени недовольства. И только слишком уж тихая сдержанность, какая-то даже умиротворенность, осевшая за его очками, спрятавшись за холодом стекла, могла рассказать об истинной цене этой минуты.

— Алеша, я слушаю вас. Что тревожит, кто мешает, что теснит, скажите мне... Присядьте, пожалуйста, Кеша... Таня, вы тоже не молчите...

В этом диалоге я «в рот воды набрал». Но Михаил Ромм и Алеша Баталов проговорили долгие два часа, не спеша, по-мужски, серьезно, без лишних слов («простите... мне кажется... позволю себе заметить») и пустых любезностей. Вскоре я ушел и многого из их разговора не слышал, но знаю одно: многое, что в фильме есть хорошего, родилось после этой беседы.

«9 дней одного года». Рабочий момент

●

Совершенно не помню Ромма сидящим на съемочной площадке. Не мог же он в самом деле, снимая долгий фильм, ни разу не присесть в павильоне. И тем не менее память упорно представляет его стоящим у камеры, тихо говорящим или показывающим что-то актерам, но обязательно на ногах. Видимо, так оно и было. Не знаю, чем это объяснить, — должно быть, поиск решения эпизода или сама съемка настолько возбуждали его, что он долго оставался на ногах.

Но однажды в павильоне (это был вестибюль клиники, где встречаются Леля и Куликов, пришедшие проведать больного Гусева) он вдруг лег на скамью у стены. Это было невероятно, этого не могло быть... Михаил Ильич должен был стоять... а он... лежал. В павильоне было тихо, все потерянно глядели, стоя какими-то осиротевшими, одинокими группами. Тогда как все должно было кипеть, должна была стоять всегдашняя, предшествующая съемке, атмосфера деловитой торопливости... И ничего этого не было — было пусто, гулко. Ромм лежал худой, с закрытыми глазами. И почему-то на него неудобно было смотреть — это была беда. Он много курил, да и нагрузка последних, уплотненных съемочных дней не могла не сказаться. У него схватило сердце, вот он и лежал.

Говорили шепотом, передвигались тихо, на цыпочках, хотя об этом никто и не просил. И вдруг в этой тишине голос Михаила Ильича позвал:

— Лика! Проверьте, пожалуйста, заделывают ли художники стык на потолке: с той точки, с которой мы будем снимать, он будет виден.

— Да-а-а, Михаил Ильич, — заикаясь, на очень низких тонах, подчеркнуто спокойно ответила ассистент. — Эту щель замажем... э-э-э сейчас... э-э-э... — и, не договорив, умолкла.

Михаил Ильич улыбнулся, облегченно глубоко вздохнул, поднялся...

Все выжидающе уставились на него. А он, словно и не было никакой боли, сел и в свою очередь воззрился на нас. Это были славные, никем не запланированные, тихие смотрины. Затем, уже вставая, Михаил Ильич сказал:

— Ну, довольно симулировать и глазеть, давайте работать!

И все закипело, задвигалось, обрело добрый, светлый смысл — его любили все, и каждый был рад, что он опять на ногах — значит все хорошо.

На съемочной площадке бывают дни необъяснимо удачные, когда все вяжется, выстраивается вроде само по себе, без видимых усилий, в общении с другими, в управлении самим собой достигаются результаты, которых в другое время, даже напрягшись, нервничая или, напротив, сдерживая себя, было бы невозможно достичь. Но есть и такие смены, когда ты отчаянно прибегаешь к приемам совсем не благовидным. Порою просто врешь, хотя крайней необходимости в этом и нет. Но врешь, совершенно не задумываясь, что за ложь когда-нибудь надо будет платить втридорога... Я тоже это практиковал, и помню, однажды происходило это так:

— Михаил Ильич, — обратился я к режиссеру с очень честным лицом, — Вы позавчера предлагали фразу эту вымарать или заменить другой. Так что же, мы ее оставляем или вымарываем?

— Ничего такого я не предлагал, не выдумывайте. Если фраза неудобна вам, так и скажите. Это избавит вас от труда хитрить и придумывать всякие небылицы.

Обрадовавшись, что достиг своего, я впопыхах предложил какую-то новую фразу вместо неугодной мне. Михаил Ильич спокойно выслушал, не выразив ни удивления, ни желания заорать, ни кинуться вон из павильона, что было бы вполне оправдано в тот нескладный день. Напротив, взгляд был тих, и нигде ничего не дрожало, не дергалось на его лице.

Иногда мне думалось, что, если бы Михаил Ильич вдруг оказался на фронте, он наверняка был бы прекрасным сапером и запросто обезвреживал бы любые мины.

— Дорогой Кеша! — сказал он тоном, каким обращаются к юбиляру, которого совсем не хочется приветствовать, но надо. — Хрен редьки не слаще. Зачем же наскоро что-то вписывать, если мы только что выбросили нечто такое же? Совсем это ни к чему. Давайте, просто удалим эту фразу и все, она, действительно, ничего не дает. Но не будем спешить ни с какими скороспелыми нововведениями, как показывает жизнь — ничего доброго они не приносят. Вот вам, — он полоснул карандашом по той фразе. — Устраивает? Ну, вот и прекрасно.

●

Снимая для фильма сцены с набившим оскомину пресловутым любовным треугольником, хотя на сей раз он и не был традиционен, скорее был нов, хотя бы уже потому, что они все трое дружны, умны, тонки и интеллигентны, нужно было решать, кто как ведет себя в этой сложной сложности, где и что выявляет собой. Михаил Ильич буквально домогался от нас в этой любовной чехарде доброго, до бережливости чуткого отношения друг к другу. Однако без сентиментов и сожаления к «третьему лишнему» Илье. Лаврова же и Баталов неожиданно обнаружили такое — как мне казалось тогда — странное представление о добре и чуткости вообще, ко мне в частности, что при всем желании я не мог согласиться с ними. Да, конечно, никакого сусально-показного сочувствия мне от них не нужно, но корректность в их поведении со мной, тот элементарный такт, который говорил бы об их высоких нравственных качествах, мне кажется, были просто необходимы. Иначе каким же образом могла возник-

нуть та самая высокая одухотворенность, к которой нас так долго призывал Михаил Ильич Ромм?

Вот сцена у телеграфа, какою она репетировалась, а потом была заснята. Их трое. Они стоят и молчат (это лучшее место — молчат). Какое напряжение, такт и неловкость одновременно. Экспериментатору, которому Леля дарила нежность раньше, она предложила вдруг: «Митя, может зайдем, поговорим?» Митя ответил, как и подобает ответить герою, не утруждающему себя никакими там сомнениями и любезностями: зайдем. Предельно просто, но отнюдь не односложно. Там, внутри этого слова, надо полагать, — много-много всего и, может быть, даже такого, что нам и понять-то не дано. Исключительность натуры — здесь уж ничего не попишешь. А любимому теперь она сказала: «Илья, подожди нас здесь». Округлив глаза, теоретик безропотно остался ждать. С фанерными лицами Гусев и Леля ушли. Я смотрел, как они уходят, и мне стало не по себе... неуютно стало. Если речь идет о тонко думающих и так же чувствующих людях, то те ли измерения их человеческих начал мы привнесли с собою? Я уж готов был насторожить Михаила Ильича своими сомнениями, но сцена не моя и смена не моя, единственно, что было мое, — это мнение. И я промолчал, оставшись в полном недоумении: как же это они, бедняжки, будут выпутываться теперь? Их долго не было. Во все происходившее там зритель был посвящен длинной сценой.

И вот наконец настало время распутать этот сложный узел. Они вышли. И надо признаться, деревянности на их лицах поубавилось и поубавилось изрядно. Как у тонко чувствующих и нервно организованных натур, боящихся ранить один — своего друга, другая — своего жениха, на их лицах появилось и нечто новое, но такое, чему не сразу подыщешь определение. Что-то вроде: «Ну, мы сейчас тебе врежем между глаз». О-о-о — очень интеллигентные люди! А главное — одухотворенные. Ироничный Илья, видя столь нежное выражение лица своей строптивой невесты, моментально сник и, идя им навстречу, обиженно воскликнул: «Товарищи, я хочу спать!»

— А мы все решили, Ильюша, — говорит Леля. — Я выхожу за Митю замуж.

Ну, что тут говорить! Более подходящего момента и повода покорчить всякие разные рожи просто не бывает. Я добросовестно и честно все это и проделал. Правда, не скажу, чтоб это принесло уж очень большую радость. Скорее напротив, ощущение неумного, ненужного кривляния неуютным грузом осело в душе.

Отсняли сцену — заканчивался рабочий день. Осветители и операторская группа укладывали что-то, двигали свои огромные светильники. Ладно скроенные парни уносили на своих плечах, как дрессировщики уносят уснувших удавов, толстые мотки электрокабеля. Время странного соседства усталости и оживленности сборов. Творчество — хорошо, но дом и отдых после душного павильона — тоже не дурно.

Михаил Ильич оговаривал, что нужно будет делать завтра. Он повернулся к Герману Лаврову и сказал:

— Начало «треугольника», проход по улице Горького и у витрины... и, пожалуй, все. Вы, что-то хотите сказать, Кеша? Да, Лика, узнайте, пожалуйста, не случилось ли что с Храбровицким, почему его опять нет?.. Извините, так что вы??

— Не по душе мне отснятое сейчас. Вы же говорите: они добрые, современные, так почему столько злой остроты во мне и в них? Ну, допустим, они это делают достойно, бог с ними, но я-то светлый, легкий, честный, почему бы мне не выслушать их спокойно и, глядя на их злорадные лица (кстати, они именно такие), безудержно, светло и ясно засмеяться, чего они, погрязшие в себялюбии и эгоизме, уж никак не могли ожидать... И я засмеялся, правда, поначалу с несколько перепуганным лицом, понимая, что слишком уж много беру на себя, но потом осмелел.

Я смеялся, двигался, жестикулировал, показывая, как бы я это все проделывал перед Лелей и Гусевым.

— Нет ли в этом более доброго, открытого

и честного хода? Пятью минутами раньше она была моей невестой, где же ее трогательность, ее ум, женская чуткость, в конце концов? Хотелось бы, чтобы они сами были обескуражены и своим поступком, и тем, как просто, без тени зла и ревности ведет себя Илья. Кстати, и фраза его: «Ну, с тобой не соскучишься» тогда будет звучать без упрека, а по-человечески просто.

Я закончил и попеременно вопрошал взглядом то Михаила Ильича, то Лаврова.

Мягко и несколько грустно глядя на Германа Лаврова, Ромм сказал: «Он прав». Тихо улыбнулся, помолчал, как бы говоря: «Ну что, не говорил я вам?» И вслух сказал уже совсем определенно: «Он прав. Ничего не могу сказать».

Я не предполагал подобной реакции на мою тираду и был порядком смущен.

— Вы правы, Кеша. Какая жалость, что нет здесь Леши и Тани.

С этого момента мы уже всегда были единомышленниками. И я был горд и счастлив оказавшись этому невольным толчком. Группа намного отставала в плане, и мы не переснялн сцену на телеграфе. Но заряд той редкой минуты взволнованности Михаила Ильича дал свои ростки в последующем материале фильма.

Готовый фильм мы увезли на Международный кинофестиваль в Чехословакию. Влажный ночной воздух Карловых Вар. Темная котловина, окаймленная горами, своею чудовищной пастью поглотила город с празднично расцвеченным кинофестивалем. Издали иллюминация фестиваля выглядит маленькой туманностью, а отдельные мощные прожектора — брошенными жемчужинами на сочном темном бархате. Они как бы знаменовали собой присутствие на этом фестивале мировых кинозвезд. Запоздалая машина со стороны Праги светом своих фар вспарывала сгустившиеся сумерки, отгоняя куда-то в провал темноты тишину и уютное журчание быстрой речушки, полной едва ли неручной форели.

Там, внизу, куда спешит машина, сейчас душно. Здесь свежо. Познав об этом, Михаил Ильич и я решили перед сном пройтись по безлюдной дороге в гору. Однако вскоре выяснилось, что желающих окунуться в нежную прохладу ночи не так уж и мало. Оказалось, мы набрели на маршрут «дистрофиков», жаждущих сбросить лишние килограммы и грузно проплывающих мимо... Было забавно слушать звуковую мозаику, наплывающую из темноты. То чешской, то польской, то немецкой речи. И вдруг пахнуло Родиной. Темнота подарила до слез знакомое слово «план» — это «три богатыря в ночи» пронесли мимо нас беспокойную тревогу о завышенном планировании. «Наши на водах!» — и на отдыхе думают о работе!.. Не оставляла в этот вечер забота о своем деле и нас. Точнее, меня. Я только не мог найти повода начать говорить, а разговор был нужен, потому что у меня был уж очень своеобразный взгляд и на мой труд, и на его оценку. Каюсь. Мне и сейчас не очень-то ловко писать об этом, но, собираясь рассказывать о Ромме и о своей работе с ним, не хочется привирать или что-то приукрашивать, что-то сглаживать совсем ни к чему. Буду говорить лишь правду.

На подобном мировом форуме кино я был впервые. И очевидный успех наших «9 дней...» меня взволновал. И волнение мое усугублялось еще и тем, что успех этот во многом отождествляли с моей работой в фильме, то есть с образом Ильи Куликова. Это-то и не давало мне покоя. Я был возбужден. Хотя фестиваль только-только начался и еще лишь набирал темп, однако это не мешало многим после просмотра наших «Дней» поздравить меня с премией за лучшее исполнение мужской роли. Приятные эти знаки одобрения и похвалы сыпались отовсюду, несколько раз при Михаиле Ильиче. Я видел, он был доволен этим, это меня ободрило, и я решил поговорить с ним.

Было темно, мы медленно брели в гору. То болтали о чем-то незначимом, то молчали, слушая чей-то удаляющийся смех... И переждав его и запрокинув голову вверх, я слишком уж безразлично спросил:

— Интересно, будет завтра дождь?..

Из темноты никаких метеорологических прогнозов не последовало. Зачем я сунулся с

«9 дней одного года».
Рабочий момент.
И. Смоктуновский, А. Баталов, М. И. Ромм

этим дождем? И глупо и не нужно. С другого же хотел начать!

— У вас что, ревматизм? — прозвучала вдруг простая заинтересованность, и я без всяких подходов, обиняков, без доморощенной хитрости, порою смахивающей просто на глупость, стал говорить Михаилу Ильичу, что я, к сожалению, слишком поздно пришел в кино, и мне нужно спешить утвердиться в нем, и эта моя премия на фестивале будет первой ласточкой, которая поможет мне получить, наконец-то, отдельную квартиру...

Пауза после моих слов была большой. Я бы даже сказал, пугающе большой. Она затянулась. Но представляете, выпалить все это единым духом, даже несколько задохнуться от такого рода планов, и вдруг в ответ ничего не получить. Я краем глаза косил в сторону Михаила Ильича. Нет, он был здесь, все также спокойно шел рядом, но как-то странно безразлично шел, безучастно, вроде бы мы случайно оказались рядом. Мне не понравилось, как он шел.

— Вы прелестный артист, Кеша! — тут я подумал, что он не так уж плохо шел, должно быть, мне просто показалось. — Бесспорно. И я не понимаю, чем вы озабочены. Вы уже утвердились, утвердились основательно. Вам ли заботиться об этом... И я не думаю, что выделение вам квартиры нужно ставить в зависимость от успеха фильма или роли. Это

разные вещи. И затем, ваш личный успех в нашем фильме остается вашим, даже при получении премии фильмом. Надеяться же на получение премии за лучшую мужскую роль, извините, Кеша, глупо, две премии фильму не дадут. Другого же фильма с темой, столь насущной сейчас, на фестивале не будет. Это ясно по тому, что мы уже посмотрели. Все устремились к отображению альковной стороны жизни, и это само по себе не дурно, но сегодня... — в темноте это «сегодня», хотя и было сказано так же просто, как и все другое, вдруг зависло и осталось, — сегодня есть вещи много важнее.

Он замолк, молчал и я. Мне нечего было возразить ему.

— Идемте выпьем воды какой-нибудь.

Бестолковая забубенность (или забубенная бестолковость, что сути не меняет), то и другое довольно точно отражает жизнь ночного бара «Флорентина» в Карловых Варах. Во всяком случае, тот вечер я воспринял именно так.

Сидишь в этом самом баре, пьешь апельсиновый сок, танцуешь или просто глазеешь на точно тем же занятый люд. И все это вместе составляет внепрограммное, свободное общение съехавшихся сюда кинематографистов мира.

Неистовствующий джаз в центре акустической центрифугой разбросал всех по углам и дальним стенам зала. Нам указали свободный столик в соседстве с эпицентром этого испытания звуком. Создавалось впечатление, что музыканты получали прогрессивку за громкость или кем-то из них был брошен клич: «Не давайте им болтать! Вдарьте так, чтобы все ринулись в пляс. Пусть порастрясутся». Некоторое время мы ошалело смотрели друг на друга, со стороны это могло выглядеть как: «О, а ты как попал сюда?» И чего нам не хватало там, в горах? Михаил Ильич что-то прокричал в ухо снизошедшему до нагловатого безразличия официанту, и тот, выпрямившись этаким разочарованным принцем, постоял мгновение и пошел, унося с собой явное нежелание исполнять столь прозаический безалкогольный заказ, как две воды.

— Какая спесь, однако! — прокричал я.

— А?

— Достоинство, говорю! Прямо завидки берут!

Михаил Ильич мгновение смотрел на меня, потом в сторону и выше, на стену и потолок, затем вернувшись ко мне взглядом, в котором осел вопрос: «Ну, а куда вас швырнет еще сегодня?» — ответил:

— Да... это позднее барокко.

— Какая же это морока — две воды, бар ночной, это их обязанность. Здесь поздно не бывает.

Оркестр продолжал терроризировать взвинченных кинематографистов, наивно и старомодно предполагавших, что из всех известных стихийных бедствий — всяких там наводнений, извержений и обледенений — кино все еще не утратило первенства. Я же думаю, что подобное убеждение могло оставаться лишь до встречи с тем оркестром, не дольше.

Может быть, это громкогласное зло само по себе и не стоило того, чтобы о нем надо было так много говорить, если бы оно не было причиной неожиданного моего открытия — о чем, собственно, я и собираюсь рассказать.

Михаил Ильич оставался спокойным. Жестом призвал меня к терпению, что, мол, в этом реве все равно слов не разберешь, а будет у них пауза, перерыв... устанут они... он кивнул в сторону громкозвуких умельцев... — вот тогда мы поговорим и о барокко, и о Марокко, и о других всяких разных сложных сложностях.

Видя, что связь между нами установлена без потерь и искажения, он также беззвучно добавил:

— Не огорчайтесь. Их надолго не хватит.

И уютно расположился для выжидания. Я взглянул на оркестрантов.

Невероятно! Нас «подслушали» — молодой красивый чех, тромбонист, ожидавший своего вступления, улыбаясь, отрицательно замотал головой: «И не ждите, мол, этого не будет!» И извинившись только с помощью жестов и мимики, как это делал Ромм, азартно облизнув губы, направил жерло своего

«9 дней одного года».
Рабочий момент.
В центре: М. Ромм и Л. Баталов

инструмента на наш столик, обдав нас каскадом сверляще-пронизывающих трелей. Мы, хохоча, отпрянули в своих креслах.

Странно, но с этого момента нас уже не смущала ни громкость оркестра, ни ожидание воды, ни то, что нас окружают незнакомые люди, скорее напротив, мы обрели себя в этой ночной общности людей, ритмов и звуков.

Стало легко. Мы перестали ждать. Михаил Ильич, слегка «пританцовывая» кистью руки в такт этой вдруг ставшей славной музыке, все так же беззвучно поведал мне:

— Вот видите, Кеша, как все зависит от самих себя. Пятью минутами раньше мы пришли сюда едва ли не с требованием «сделайте нам тихо», мы талантливы, одарены, а нам мешают. И что же теперь? Все на прежних местах, и вместе с тем все изменилось. И прежде всего изменились мы. И воспринимаем поэтому все иначе. Сейчас нам принесут воды, и принесет тот официант, который вам чем-то не понравился. А вот здесь-то вы были не правы с самого начала, Кеша. Если уже в столь поздний час ты просишь воды в баре, то не смотри, с какой рожей тебе ее дают.

●

Редко, ох, как редко, мы, актеры, после того, как фильм уже отснят, можем позволить себе, а иногда и просто захотеть, например, такое: позвонить режиссеру, с которым работал, и без тени неловкости и боязни быть бес-

тактным, или непонятым, или того хуже — с трудом терпимым даже по телефону, вдруг заявить:

— Михаил Ильич? Мне бы хотелось вас повидать. Да к тому же и голоден я изрядно. Можно, надеюсь?

После небольшой, напряженной паузы, по которой нетрудно было предположить, как на другом конце провода по голосу стараются определить, кто же этот нагловатый тип, следовал миролюбивый, хотя и недоумевающий вопрос:

— Позвольте узнать, кто этот голодающий?

— Это я...

— Ну, что же... довольно исчерпывающе и интересно. И тем не менее не могли бы... не могли бы поконкретнее?..

— Это я, Илья Куликов. Илья Александрович Куликов.

— Э... э... Илья Александрович Куликов... Позвольте, какой Куликов, Куликов?..

В тоне прослушивалось, как перебирались в памяти все Ильи, все Куликовы, какие есть, были и могли бы быть с таким вот наглым голосом. И вдруг крик босого, наступившего на лягушку:

— Кеша! Долго вы будете водить меня за нос? Вы в Москве? Ну, приезжайте, приезжайте, жду вас. Леля! — не бросая трубку. — К нам набивается Смоктуновский. Требует, чтобы ты его кормила. Он, как всегда, голоден.

Голос Елены Александровны издали:

— Ну разносолов в соусах, какими его избаловали во всяких забегаловках, у меня нет.

— Ничего, за милую душу будет лопать то, что ему дадут, — пробурчал Михаил Ильич и потом уже радушно, — Кеша, приезжайте! Обещают славно принять и вкусно накормить. Адрес не забыли? Да-да, за Долгоруким... Смотрите, помнит — со двора... Ждем.

Приходишь. Как домой. Сказал бы просто «домой», но это было бы, пожалуй, не совсем правдой. Не взволнованность, нет, и не неловкость, совсем нет, а чувство простой светлой радости, приподнятости даже, испытываешь, идя на встречу с этим домом, с его хозяйкой и с его хозяином.

Елена Александровна просто, по-женски всплеснула руками, завидев мою круглую, бритую наголо голову (того требовали множество возрастных гримов и париков к «Чайковскому»).

— Ромм, — кричит она, смеясь, — ты посмотри, что к нам вкатило! Я от бабушки ушел, я от дедушки ушел...

— Кто там так неуважительно относится к постаревшим родственникам? — донесся голос приближающегося Михаила Ильича. — Нехорошо от бабушки уходить... Да, действительно... Встретил на улице — не узнал бы. Это что же, к «Чайковскому»? Интересно... Кеша, вам с этакой головой Эрнста Тельмана надо пробовать.

— Так сценария же нет. А сценарий будет — режиссер другого актера захочет.

— Будет болтать-то. Не гневите бога. Кто же это будет хотеть другого, если есть вы, с вашим инстинктом да еще с такой головой: смотрите, абсолютно без затылка, как тыква. Анатомическая редкость.

— Инстинктом? Что я — собака, что ли?

— Много разговариваете. Идите мойте руки. Помогите Леле накрыть на стол и будем есть. Хорошо, что вы хоть изредка заходите, значит не совсем глупый... Вот свежее полотенце — это Леля уж специально для вас... меня в этом доме так не балуют... Поразительно, как тыква.

После усаживал меня в своем кабинете. В это время я много бывал за границей. Ромм слушал куря, долго пристраивая сигарету, перекатывая ее из одного угла рта в другой, теребя ее как-то по-особому, по-роммовски, губами. Продолжая слушать, как-то очень ловко перетасовывал маленькие пасьянсные карты, ложившиеся «внахлест» двумя равными пачечками одна в другую, карты, тихо шурша, образовывали одну большую колоду, и так еще и еще раз. Затем, оставив их, явно о чем-то задумался, продолжая слушать. Было легко и свободно, хотелось говорить, думать, вспоминать. Я говорил лишь о том, что видел. Первые, поэтому, наверное, и яр-

кие ощущения. Без выдумок, без игры, без прикрас, так как вывод, обобщение, оценка, суммирование явлений, их синтез — это епархия самого Михаила Ильича.

Делал он это настолько неожиданно просто, поразительно просто, что брала оторопь. Как? Уже? Следовал не броско, но мощно, словно годами выношенный вывод, суть, мировоззрение.

Его огромный, гибкий ум, опираясь на опыт, наблюдения прожитой жизни, позволял суммировать разрозненные впечатления и щедро, свободно дарить окружающим его людям свои выводы о жизни, обогащенные добротой его взглядов, непреклонной честностью и мощью его человеческого таланта.

В то время он был поглощен идеей вынашиваемого им долгое время фильма «Мир сегодня». Он был гражданин и не мог остаться в стороне от нависшей над человечеством угрозы: а будет ли завтра? Он говорил о своем фильме, о том, какими ему видятся отдельные эпизоды, в частности трагедия в Китае. Он так и сказал: «трагедия в Китае». Говорил о нашей гибкой политике, которая пытается использовать даже кажущиеся с некоторых пор уже просто не существующими нити связей. Говорил он жестко, но с болью и не зло. Замолкая, смотря перед собой, продолжал думать, но не столько над решением фильма, сколько над китайской проблемой вообще.

Расстались. Черная высь Юрия Долгорукова упорно повелевала: «Так стоять!» Гулкость шагов в подземном переходе под улицей Горького. Камень стен. Одинокость запоздалых пар. «Закурить не найдется?» Свежий порыв ветра. Бульвар тоннелем. Телетайпит бодрствующий ТАСС. Полмира сейчас спит, а он все телетайпит. Лифт выключен. Дома тепло. Дети спят. Записка на полу придавлена туфлей: «Машина завтра в восемь тридцать. Кефир на подоконнике. Покойной ночи»...

●

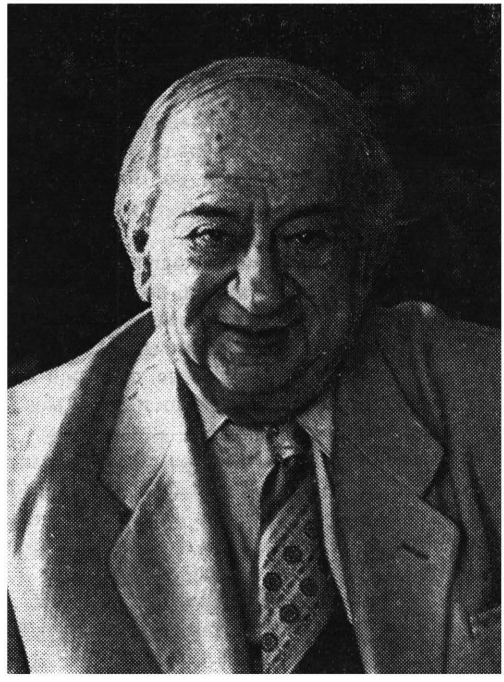
На «Мосфильме» все также спешат, торопятся или философски праздно шествуют по своим делам. Производственный план так или иначе выполняется. Социологи, экономисты будущего, объединив свои предположения с криминалистами, может быть, выпьют не одну чашку кофе, прежде чем придут к какому-нибудь определенному ясному выводу. Что же такое: план, норма, выработка??? Мир кино живет своей жизнью. По длинным путаным коридорам шествуют кинематографисты со своими заботами, идеями или просто мыслями о насущном. Здесь все та же студийная рабочая толчея, разговоры, прогнозы и сутолока. Через каждые 5—6 лет усовершенствуются мигающие табло: «Тихо! Съемка!», но все продолжают вести себя так, словно никаких усовершенствований и не было. Здесь все то же, что и много лет назад...

И лишь на стене в коридоре четвертого этажа производственного корпуса появилась медная доска, оповещающая о том, что здесь тогда-то и тогда-то работал выдающийся мастер советского кино Михаил Ильич Ромм.

И вдруг сразу становится ясно, что не все здесь так, как было когда-то. Нет, есть они — незаменимые. Есть могикане. Придут другие — хорошие ли, плохие ли, но другие. А он был единственный. Его не заменишь даже лучшим (если такое может быть), ему, именно ему удалось как-то по-своему выявить в своих лентах и нашу жизнь, и наши надежды, и наше время.

Отходит прочь гул и суматоха. И светлая грусть наполняет всех, знавших и любивших его. Отлив бронзы на стене уже не кажется столь холодным при мысли об этом человеке. Глядишь на медь эту уже другими, потеплевшими глазами, благодарный ей за объективность и постоянство.

Выхваченный кусок кирпичной стены. И живая, трепетная мысль-чувство. Смотришь — и диву даешься... Неужто этой вот досточке суждено пронести память о нем дольше и дальше, чем сделаем это мы, жившие когда-то рядом с ним, его родные, друзья, ученики?.. Да, она, пожалуй, перевесит нас. Оттого у нее порою бывает такой заносчиво-надменный отсвет. Но оставили ее для потомков любящие и помнящие о нем, как дар своих чувств, как тепло своих сердец.



Монолог о Григории Львовиче Рошале

К 80-летию со дня рождения

Однажды мне позвонил Григорий Львович Рошаль. «Можно взять у вас интервью?» — «Пожалуйста». Григорий Львович приехал и стал меня расспрашивать, как заправский журналист. Когда я решила стать актрисой? С чего все началось? Почему поступила во ВГИК? Я исправно ответила на все вопросы, а потом говорю: «Хотите узнать, что я думаю о вас?» — «А ну-ка, ну-ка!»

Вы, Григорий Львович, очень интересный человек! Большой художник, талантливый педагог. Ваш педагогический дар ценят все, кто с вами работал. Ведь если режиссер с увлечением работает с актером над абсолютно противоположными ролями, значит, он педагог не только по профессии, но и по призванию. Оно ярко раскрылось перед нами, выпускниками Пыжовой и Бибикова, во время съемок «Вольницы». Весь наш курс был приглашен сниматься в этом фильме. Мне вы доверили главную роль, я играла Настю. На фестивале в Карловых Варах я получила приз за лучшую женскую роль... Он целиком принадлежит вам, Григорий Львович! В институте нас учили всему, но в условия кинопроизводства мы попали впервые. Сколько трудностей, новых проблем! Не знаю, каким бы оказался мой дебют и дебюты моих однокурсников, не окажись наш замечательный режиссер и превосходным, тонким, внимательным педагогом-воспитателем. В каждую нашу роль вы вложили огромный труд. «Вольница» стала нашей первой настоящей практической киношколой.

Именно тогда я впервые на своем опыте убедилась в том, как важна предварительная проработка роли и как много значат в это время конкретные, точные режиссерские указания. Ваши тогдашние уроки, Григорий Львович, я помню до сих пор. Мы были заранее готовы к съемкам. Помните ли вы, как вы со мной прошли — нет, пережили! — всю роль? Мы рисовали на бумаге каждую сцену, мы анализировали каждое состояние Насти, каждое ее душевное движение, мы знали о ее жизни все. И отбирали самое нужное, единственно верное.

Сколько терпения, чуткости, какое доверие к молодой, неопытной актрисе проявили вы.

Я вижу, вы хотите возразить. Уж не думаете ли вы, что я говорю это потому, что вы — юбиляр? Конечно, все мы кинематографисты разных поколений, поздравляем вас с 80-летием, и эта славная дата — отличный повод воздать вам должное. Поэтому я продолжаю!

«Я человеколюбив, — однажды сказали вы, — я люблю работать и со знакомыми, и с новыми актерами, люблю и поддерживать, и открывать талантливых людей». Свидетельствую — это правда. Вы щедро одарены способностью любить, понимать, ободрять, воодушевлять всех, кто предан и верно служит нашему общему делу, нашему советскому искусству. Поэтому вы не пропускаете студенческие спектакли и постановки в Театре-студии киноактера, поэтому вы многие годы руководите кинолюбительским движением в нашей стране, отдавая ему много времени и всю душу. А ваша преподавательская работа в институте культуры? Ваша обширная и многообразная общественная деятельность? У всего этого один источник — ваше призвание, призвание советского художника, сознательно и без остатка отдавшего себя революционному искусству. Свой кинематографический путь вы начали в замечательное время. Подумать только — вы были ассистентом Вс. Мейерхольда, читали стихи К. С. Станиславскому, лично знали Е. Б. Вахтангова! Вы поставили фильмы «Господа Скотинины», «Саламандра», «Петербургская ночь», «Семья Оппенгейм», «Дело Артамоновых», «Зори Парижа», «Академик Иван Павлов», «Римский-Корсаков», «Мусоргский». И вот вы излагаете нам свой замысел трилогии по Алексею Толстому! И предлагаете мне роль Кати. Да-да, помню, я тут же отказалась. Категорически. Заявила, что «буржуйку» играть не могу и не хочу. Но рядом были вы... вы сказали: «Зерно образа Кати — блоковская Незнакомка». И все стало на свои места. Мы работали упоенно, радостно. Съемки были праздником. В трудные минуты нас выручал ваш вкус, ваша эрудиция, умение видеть перспективу роли, ненавязчиво направлять актера, внушать ему уверенность в свои силы. Мы этого не забываем, ценим вас и любим. А я благодарю судьбу за то, что она подарила мне встречу с вами.

Вот вам мой монолог, дорогой Григорий Львович. Помните, вы как-то сказали, что считаете себя счастливым человеком, потому что всю жизнь шли «по главной стезе»? Потом вы помолчали и добавили: «Было и трудно, очень трудно». — «А если бы начать жизнь сначала?» — «Стал бы снова режиссером».

Дорогой наш режиссер, замечательный Мастер, будьте здоровы, бодры, деятельны еще много, много лет!

Руфина Нифонтова

Верность теме

К 75-летию Веры Павловны Строевой

Художник, в какой бы области он ни трудился, должен обладать своей, л и ч н о й темой, что возникла на основе его опыта и которую он — взволнованно и страстно — проносит затем через всю жизнь. Для Веры Павловны Строевой такой темой стала революция. Ее творческий путь начался в двадцатые годы, когда сотни молодых талантливых людей искали свое место в искусстве, впервые в истории человечества ставшего на службу широким народным массам. Тогда и появились, сначала в детских и молодежных театрах, а потом в кино, эти чудесно беспокойные люди — Григорий Львович Рошаль и его юная жена Вера Павловна Строева.

Детские театры, праздничные утренники, театрализованные представления в клубах и парках, спектакли-сказки — сегодня все это в порядке вещей не только для городских, но и для сельских ребят, а тогда это только начиналось, и можно смело сказать: у истоков нынешнего детского театра стояли и они — Григорий Рошаль и Вера Строева. Недаром их деятельность с первых же шагов была замечена и отмечена Надеждой Константиновной Крупской и Анатолием Васильевичем Луначарским.

Говорить о Вере Строевой в отрыве от того, что сделал в искусстве Григорий Рошаль, трудно, их имена навсегда вместе, и в жизни, и в творчестве, и все-таки — это два самостоятельных и своеобразных художника.

Меня с ними связывает многое, и прежде всего то, что свою жизнь в кино я начал именно у них, в качестве ассистента режиссера на картине «Его превосходительство», где Вера Павловна была одним из авторов сценария. Это был уже не первый ее литературный опыт. Перу молодой Строевой принадлежала модернизированная в духе двадцатых годов пьеса-сказка «Красная шапочка». Она исполнила главную роль в спектакле-фантасмагории Г. Рошаля «Инженер Семптон». Эту постановку увидел директор 3-й кинофабрики М. Л. Кресин (человек, с именем которого связано начало и моего экранного пути), после чего Г. Рошаля и В. Строеву пригласили работать в кино. Здесь и свела меня с ними общая творческая судьба, началась дружба, что счастливо длится и по сегодняшний день.

Какой юной помнится мне Вера Павловна, какой прекрасной! Она поражала всех нас не только красотой, но своими знаниями, эрудицией, тонкими суждениями. Даже не верилось, что суждения эти принадлежат столь юному существу. Иногда слушал ее словно бы со стороны, это были размышления зрелого, умудренного долгим житейским и творческим опытом человека, и вдруг, пораженный, поднимал глаза: девочка! Не меньше поразили и ее первые режиссерские работы — «Право отцов» и «Человек без футляра», в которых, как и прежде, она участвовала и в качестве сценариста.

Вера Павловна великолепно умеет открывать актерские таланты. С благодарностью вспоминаю о том, что именно она угадала новые грани актерского дарования Веры Петровны Марецкой, которая была известна преимущественно как исполнительница комедийных ролей. В историко-революционной ленте «Поколение победителей», посвященной событиям 1905 года, молодая актриса создала драматический образ русской девушки-работницы Вари Постниковой. Так что приглашение Веры Марецкой на заглавные роли в моих фильмах «Сельская учительница» и «Мать», где требовалось особое искусство актерского перевоплощения, было отнюдь не случайным. Вере же Павловне принадлежит и другое, важное для нашего кинематографа актерское открытие — Борис Васильевич Щукин. Он так сыграл роль большевика Михайлова в той же ленте «Поколение победителей» (пользовавшейся, кстати, колоссальным зрительским успехом в 30-е годы), что М. И Ромм увидел в актере будущего исполнителя роли В. И. Ленина.

В годы Великой Отечественной войны, когда каждый из нас по велению сердца и гражданского долга отдавал художническую дань бессмертному подвигу советского народа, Вера Павловна ставит киноновеллу «Сын бойца», а затем, сразу же после окончания войны, полнометражную художественную ленту «Марите», посвященную памяти отважной дочери литовского народа Марите Мельникайте, картину, ставшую в один ряд с такими произведениями о героической комсомолии, как «Зоя», «Моло-

дая гвардия», «Рядовой Александр Матросов».

Есть еще одна большая тема в творчестве моих друзей Веры Строевой и Григория Рошаля — музыка. Написанная замечательным советским композитором Дмитрием Кабалевским, она стала одним из главных героев фильма «Петербургская ночь», поставленного молодыми режиссерами по мотивам повестей Достоевского «Неточка Незванова» и «Белые ночи». И если Григорий Львович отдает затем свой талант созданию музыкально-биографических фильмов, среди которых особое место принадлежит картине «Мусоргский», то Вера Павловна Строева посвящает долгие годы воплощению на экране гениальных творений композитора — опер «Борис Годунов» и «Хованщина». Благодаря экранизациям произведений, вошедших в мировую оперную классику, а также постановке в 1961 году фильма «Большой концерт» тысячи советских и зарубежных зрителей познакомились с искусством великолепных мастеров советской оперной и балетной сцены, среди которых — Александр Пирогов, Марк Рейзен, Иван Козловский, Вера Давыдова, Мария Максакова. Галина Уланова, Ольга Лепешинская, Майя Плисецкая.

Но главная, повторю это, г е н е р а л ь н а я тема в искусстве Веры Павловны Строевой — революция. Об этом достаточно красноречиво свидетельствуют две ее последние работы — двухсерийная киноэпопея «Мы — русский народ» по сценарию Вс. Вишневского и фильм «Сердце России», где всссозданы события героических дней октября 1917 года, когда московский пролетариат установил в городе Советскую власть. В этих картинах Вера Павловна Строева продолжает эпическую традицию нашего кинематографа, родившуюся в 20-е годы. Сценарий Всеволода Вишневского, о котором в свое время восторженно отозвался Сергей Михайлович Эйзенштейн, очень труден для постановки, и долгие годы никто из режиссеров не решался за него взяться. У Веры Павловны нашлось мужество и хватило таланта воспроизвести на экране яркий, своеобразный художественный мир нашего замечательного драматурга-новатора, передать высокий строй его чувств, бурный темперамент, воплотить его несокрушимую веру в победу советского народа над врагом. В фильме создан выразительный обобщенно-героический портрет народа, чей подвиг бессмертен в веках. Эта тема в искусстве режиссера Строевой мне особенно близка. У истоков творчества юной Веры Павловны ее вдохновителем была Надежда Константиновна Крупская. А спустя многие годы революционной юности этой замечательной женщины я посвятил свой фильм «Надежда»...

Так удивительно переплелись наши с Верой Павловной творческие судьбы.

Поздравляя Веру Павловну с юбилеем, низко кланяюсь ей за все доброе и прекрасное, что она сделала и еще сделает для нашего советского кино.

Марк Донской

Л. Козлов

О жанровых общностях и особенностях

Проблема жанра в киноискусстве оказалась в последнее время весьма оживленным «перекрестком», где встречаются интересы художника, студий и зрителя. Озабоченность этой проблемой проявляется поэтому очень заметно: в сугубо осознанном отношении многих кинематографистов к жанровой определенности своих произведений, в стремлении уловить и использовать заключенные именно здесь возможности выражения, а с другой стороны — во встречной заинтересованности такого рода вопросами у деятелей кинопроизводства и кинопроката. При этом обе стороны думают о зрителе: о том, как находить самые действенные способы обращения к массовой аудитории. Эффективность жанра — так можно было бы определить общий знаменатель этих поисков и раздумий.

Вот почему так важно заново оценить те трудности, которые заключены в проблематике жанра, практической и теоретической, и попытаться найти наиболее перспективные подходы к этим трудностям.

1. «Специфика кино» и общая теория жанров

Опыт развития кино уже достаточно продемонстрировал ту непреложную истину, что проблема специфики — и на практике, и в теории — находит свое решение не там, где ищут только отличительное и только неповторимое, но там, где находят новое единство сходств и отличий: характерную для данного явления или данной системы диалектику общего и особенного.

Можно затратить бездну усилий на то, чтобы мысленно отмежевать кинематограф от «некинематографа» и устранить из кино все то, что «не есть кино». Однако, если исходить из такой установки, теоретическое понимание того, что «есть кино», лишится и глубины и перспективы.

К нашей проблеме это имеет прямое отношение. Теория кинематографических жанров не может быть изолирована от общей теории художественных жанров, а в особенности — от той жанровой типологии, которая выработана развитием литературы.

Во-первых, литературная типология жанров — факт не только специфически литературный, а достояние художественной культуры в целом. Такие термины, как «эпос», «лирика», «трагедия», «поэтическое», «прозаическое» и т. д., стали понятиями общей теории искусства и теории разных его видов — не только литературы.

Во-вторых, кинематограф не может (и не сможет) отрешиться от того ближайшего родства с литературой и ее жанрами, которое вытекает из сюжетности киноискусства, из присущей ему временной динамики конкретного изображения жизни. А потому типизировать сюжетные возможности кино, отвлекаясь от тех моделей, которые на протяжении веков вырабатывались именно литературой и осознавались ее теорией, было бы странно и неплодотворно.

Другое дело, что кинотеория обязана преодолевать внешние, поверхностные аналогии между кино и литературой. Об этом достаточно говорилось и писалось в нашем киноведении за последние двадцать лет, и здесь специально

возвращаться к этому вопросу нет необходимости.

Итак, мы можем констатировать, что опора на тот общетеоретический опыт осмысления проблем жанра, который с наибольшей степенью зрелости представлен в теории литературы, во многом помогла киноведам в разработке собственно киноведческой теории жанров. И прежде всего помогла понять, что теоретическая система рассмотрения жанров должна быть по необходимости многомерной, многоплановой, в известном смысле «системой систем». Это условие, вполне осознанное современной теорией, вытекает из того неопровержимого факта, что жанр отдельного произведения определяется взаимодействием различных, разноплановых признаков. И пусть в одних случаях может мыслиться решающим и достаточно определяющим какой-то один из этих признаков, в других случаях все равно возникнет необходимость в составных, перекрестных определениях.

(Вот пример, давно известный. 1 декабря 1823 года Пушкин писал А. И. Тургеневу: «...я на досуге пишу новую поэму «Евгений Онегин». Между тем ранее, 4 ноября того же года, в письме к П. А. Вяземскому он дал «Онегину» другое определение, ставшее знаменитым: «...я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница» [1].)

Представление о многоплановости жанра и об изменчивости его определений — важная черта концепций (более общих и менее общих), вошедших в активный теоретический обиход за последние десятилетия [2]. В этих концепциях мы находим и чрезвычайно плодотворные исходные положения, подлежащие разработке, и в некоторых случаях предмет для дискуссионного обсуждения.

В известной работе М. С. Кагана «Морфология искусства» система определений жанра прямо выведена из основной посылки, имеющей в виду полифункциональность искусства вообще [3]. Логический результат пояснен таким образом: «Перед нами как бы «четырехмерное пространство», каждая точка которого имеет не одну, а несколько координат — вопрос заключается лишь в том, хотим ли мы определить все ее параметры или нам достаточно, по тем или иным причинам, одного, двух, трех» [4].

Заявленными здесь принципиальными возможностями не следует пренебрегать. Но приходится заметить, что концепция М. С. Кагана содержит важные недостатки, жестко ограничивающие ее плодотворность. Эти недостатки вытекают уже из первоначально заданного определения категории жанра: жанр мыслится автором «Морфологии искусства» как «модификации структуры вида, вызываемые внутренними причинами, хотя причины эти во всех видах искусства сходны» [5].

Верно, что жанрообразование в каждом виде искусства обусловлено внутренними импульсами развития данного вида. Но неверно то, что эти импульсы, эти причины сходны для всех видов искусства. Иногда они сходны, иногда совершенно различны — различны не только в силу структурной разницы, например, между поэзией и зодчеством, но также и в силу огромных несходств в историческом формировании и развитии разных искусств. Это последнее условие (которое по важности своей, вероятно, должно быть первым) совершенно не выявлено в концепции М. С. Кагана.

В итоге теоретик как бы предлагает всем видам искусства унифицированную анкету из четырех пунктов, на которые каждый вид призван отвечать особенностями своих произведений. Однако если бы мы попытались приве-

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 75, 70.

[2] Прежде всего следует назвать вновь опубликованные труды М. М. Бахтина и Ю. Н. Тынянова.

[3] М. С. Каган. Морфология искусства. Л., «Искусство», 1972, стр. 410—424. Автор систематизирует жанры по четырем основаниям: предметно-тематическому (исторический, психологический, приключенческий и др.), познавательной емкости (роман и новелла, песня и симфония и т. д.), аксиологическому (от трагедии до фарса, от гимна до сатиры, от реквиема до частушки и т. д.) и по типу образного моделирования (от жанров сказочных до репортажно-документальных). Эта «тетрада» оснований прилагается автором к жанровой практике всех видов искусства: от архитектуры до кино.

[4] Там же, стр. 424.

[5] Там же, стр. 410.

сти эту анкету в действие, то оказалось бы, что многие ответы получатся весьма натянутыми, а еще многие, существенно важные, вообще не прозвучат. Ибо сама система вопросов слишком жестка и прямолинейна для того, чтобы мы смогли достичь конкретного исторического и диалектического понимания жанров, присущих тому или иному виду искусства.

Иной подход к проблеме представлен в итоговых работах В. Я. Проппа по теории фольклора[6]. Здесь речь также идет о многоплановости определений конкретного жанра: «Специфика жанра состоит в том,— пишет В. Я. Пропп,— какая действительность в нем отражена, какими средствами эта действительность изображена, какова оценка ее, каково отношение к ней и как это отношение выражено»[7]. Речь также идет о необходимости логически последовательной и научно строгой классификации жанров. Но в основу предлагаемого подхода — в отличие от схемы М. С. Кагана — положены уже не унифицированные дедукции, притязающие на одинаковую правоту для любого вида искусства, а конкретно историческое представление о данном виде художественной культуры, о характере его развития, о системе его связей с культурным контекстом, о свойственных именно ему особенностях функционирования и применения в жизни. Такой метод анализа проблемы жанров представляется гораздо более плодотворным и перспективным.

Раскрыв (в цитированных выше словах) многоплановость жанра как поэтической системы произведения, В. Я. Пропп затем обосновывает более широкую, развернутую детерминацию фольклорного жанра: «поэтикой, бытовым применением, формой исполнения и отношением к музыке»[8]. Исходя из всего этого, он и ставит задачу теоретически строгой классификации жанров.

Отсюда вытекают некоторые уроки, чрезвычайно важные именно для теории кино — при всех заведомых различиях условий исследования кинематографа и фольклора. Киноведам ведь тоже надо не упускать из поля зрения не только последовательность конкретно исторического подхода к изучаемой области, но — особенно — еще и вопрос о том, как воздействуют на жанрообразование специфические особенности функционирования «текста» именно в данной области.

С одной стороны, кинематограф так или иначе синтезирует культуру выражения и эстетические возможности, порознь разрабатывавшиеся в искусствах традиционных. Помимо сюжетно-образных принципов литературы, по-своему развиваемых драматургией фильма, речь должна идти и о визуальной культуре, наследуемой от изобразительных искусств или через их посредство, и о музыке, и о других областях художественного освоения мира.

С другой стороны, художественная (и, в частности, жанровая) определенность, традиционно понимаемая и выражающаяся в завершенных, высокоразвитых образных структурах (их наглядно демонстрирует развитие литературы), в кинематографе зачастую становится проблематичной, ограниченной в своем осуществлении, ибо сталкивается с прямым или непрямым «сопротивлением материала» движущейся фотографии[9].

И наконец, кинематограф возник и развился эстетически под знаком особо тесных и обязательных связей с массовой публикой. Требование зрелищной эффективности сопутствовало кинематографу всегда, тем более на решающих этапах его становления, и требование это оказалось глубоко законным, а в какой-то мере даже и законополагающим для эстетических принципов кино. В особенности активно это требование влияет на структуру жанров, создавая в системе жанров такие тяготения и

---

[6] См. статьи «Принципы классификации фольклорных жанров» и «Жанровый состав русского фольклора» в кн.: В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. М., «Наука», 1976, стр. 34—45, 46—82.

[7] Там же, стр. 36.

[8] Там же, стр. 39.

[9] Противоречия, которые тут возникают, наиболее последовательно рассмотрены Зигфридом Кракауэром. Даже не соглашаясь с односторонностями его теории, надо все же признать, что многие заключения теоретика серьезно обоснованы. И утверждаемое им отмежевание «истинного кино» от высоких жанровых принципов эпической и драматической литературы, несомненно, заслуживает внимательной проверки, а не просто отрицания.

предпочтения, которые не могут быть игнорированы теорией. И, вероятно, именно с этого следует начинать поиск путей к историческому обоснованию и теоретическому обобщению жанровой системы киноискусства.

2. Подход к системе

Итак, речь идет об исторических и структурных факторах жанрообразования в кинематографе.

Тут, как мы уже знаем, действуют три важнейших отношения:

1. Отношение кинематографа к его необходимому адресату — массовому зрителю;

2. Отношение кинематографа к «старшим», традиционным искусствам и к выработанной ими культуре художественной мысли и ее образного выражения;

3. Отношение кинематографа к законам своего специфического материала (то, что называют «фотографической природой» кино).

Из этого вытекают соответственно три тенденции жанрообразования в киноискусстве. Первую из них мы условно назовем катартической, вторую — синтетической и третью — миметической.

Катартическая тенденция

Общеизвестно, что основными жанрами раннего кинематографа были мелодрама, «комическая» и авантюрный фильм. Господство этой триады в первой четверти века развития кино — факт бесспорный [10]. Но мы привыкли признавать это господство как длившееся до поры до времени, привыкли отмечать «сниженный» и «бульварный» характер названных жанров и констатировать тяготевший над ними идеологический контекст. Даже делая оговорки, что из ранней «комической» вышел Чаплин, а ранний авантюрный фильм стал ценной лабораторией экранной выразительности, мы привыкли отводить этим жанрам исторически ограниченное значение этапа, отыгравшего свою роль и преодоленного на новых путях, на путях художественного возвышения и углубления кино. Все это имеет свои резоны и обоснования. И все же сейчас наступило время заново проверить эту систему оценок (нельзя не заметить, что такая проверка уже началась в нашем киноведении).

Мелодрама, «комическая», авантюрный фильм... Образуют ли эти три жанра систему — в том строгом смысле, какого требует теория? По какому основанию, по какому признаку они соотносятся между собой? Какой у них «общий знаменатель»?

Здесь не применимы многие критерии распределения жанров, выработанные на опыте зрелого художественного развития. Это понятно, поскольку господство данной триады жанров сложилось до наступления высокой художественной зрелости кино. Однако и тогда кинематограф уже достиг относительной зрелости и определился качественно по крайней мере в одном отношении: как массовая эстетическая коммуникация, как генератор чувствований широкой публики.

В этом и состоит искомый критерий, искомый признак, по которому данная триада образует систему. Этот критерий был наилучшим образом объяснен задолго до рождения кино — в заметках Пушкина о народной драме:

«Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него и казни — зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством» [11].

Здесь указаны первоистоки зрелищной эстетики, наиболее очевидные в раннем, «детском» возрасте зрелищного искусства. Речь идет о коренных чувственных устремлениях, элементарных и грубых для высокоразвитого художественного сознания, но не подлежащих забвению и для него, ибо они сохраняют свою

---

[10] См., напр.: А. Пиотровский. К теории киножанров. — В сб.: «Поэтика кино». М.-Л., «Academia», 1927; Э. Арнольди. Жанры раннего кинематографа. — В сб.: «Вопросы киноискусства», вып. 6. М., Изд-во АН СССР, 1962.

[11] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 213.

силу под любыми тонкостями развитых форм искусства, если это живое искусство.

Действие этих сил было непреложным и в театре «Глобус», и на античной сцене, где собственно и «стала собою» комедия как смеховой жанр, а трагедия раскрыла свою природу в очищении аффектов страха и возвышении эмоций сострадания. Важно также понять, что познавательные, оценочные и другие функции искусства находились на всех этих стадиях в неразрывном, первозданном единстве с функцией чувственного воздействия искусства сцены. О том, как противостоять разрыву этого единства, возникшему в театре придворном, «элитарном», как восстановить связь сценического искусства с его «площадными» истоками, как заново найти форму зрелища через воссоединение полноты «драматического волшебства», и думал автор «Бориса Годунова».

Вопрос, его занимавший, спустя десятилетия в новых обличиях и с новой очевидностью открылся на путях кинематографа.

Трудность состояла в том, что первоосновы практической эстетики нового искусства закладывались и упрочивались в формах не просто примитивных, но уже опошленных и вульгаризованных. И именно эти формы предстояло заново оправдать и переосмыслить. «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения...» Затрагивать эти струны выпало соответственно комической ленте, мелодраме и авантюрному фильму.

Мы видим, что они действительно составляют систему. Единое основание для их различения — типология воздействия. Эти три жанра реализуют себя прежде всего как жанры эмоционального реагирования публики. Именно в них наиболее прямо и наиболее последовательно осуществилась та тенденция жанрообразования, которую можно обозначить как катартическую.

Тут возникает вопрос: правомерно ли связывать эффекты «низовых» жанров раннего кинематографа с такой категорией, как катарсис? Могут ли быть сопоставляемы персонажи Веры Холодной с образами Еврипида? Таинственное в своей многозначности понятие катарсиса — по традиции — слишком тесно и обязательно связано с эстетическими ценностями высочайшей классики (и с соответствующим искусствопониманием), чтобы вот так, запросто, включать его в систему атрибутов «киношного» зрелища. И все же! У слова «катарсис» есть элементарный и, пожалуй, наиболее живой и необходимый смысл: превращение эмоций в ходе и результате сюжета, переход чувственных переживаний в новое качество, эмоционально вознаграждающее зрителя. В катарсисе эстетическое удовлетворение становится актуально завершенным. И это, конечно, относится не только к античной трагедии и столь от нее отличной трагедии Шекспира [12]. Это относится и не только к традиционному высокому искусству. Что же касается раннего кинематографа, то его основные жанры тем и отличались, что были (каждый по-своему) функционально ориентированы на достижение катартического эффекта в своей массовой публике; они имели целью «катарсис наверняка».

Не специфичные для одного кино по своей структуре и стилевому облику, восходящие к разнородным истокам, они, тем не менее, стали первыми подлинно кинематографическими жанрами или, если воспользоваться термином М. М. Бахтина, жанровыми первофеноменами кино.

Какова же их действительная судьба?

В своем «чистом» виде, обретенном в 1910-е годы — в формах максеннетовских комедий, ранних ковбойских фильмов или «Молчи, грусть, молчи»,— они, разумеется, не сохранились. Комедийный жанр разветвился, традиция мелодрамы послужила формированию драматических жанров кино, а ранний авантюрный фильм, помимо своего прямого потомка, классического вестерна, дал начало многим разновидностям кинопродукции — от героико-приключенческого фильма до детектива и триллера, точно специализированного на «стру-

---

[12] Тут уместно вспомнить о гипотезе ученых (обоснованной косвенными данными), что в утраченной части текста «Поэтики» Аристотеля речь шла, среди прочего, о катарсисе в комедии. (За указание на эту гипотезу автор благодарит С. С. Аверинцева.)

не ужаса». Развитие и углубление выразительных возможностей, заявленных ранними жанрами, можно наблюдать не только на примерах чаплиновских комедий или вестернов Джона Форда, но и в блестящей разработке тем же Чаплиным мелодраматического канона в «Парижанке», а позднее в «Огнях рампы», и в том, как мотивы мелодрамы преломлялись разными школами киноискусства (от немецкого «каммершпиля» 20-х годов до французского «поэтического реализма» 30-х), и на большом ряде образцов приключенческого фильма — от картин Хичкока (раннего периода) до «Семи самураев» Куросавы.

Конечно, развитие жанров ранней триады нельзя представлять как плавную поступательную эволюцию. Жанры эти могли становиться в равной мере и предметом прямого наследования, и объектом резкого отрицания. Традиции этих жанров могли уходить на периферию и в подпочву эстетического развития — тем более тогда, когда перед кинематографом возникали новые познавательные, идейные и формальные задачи. Это относится в особенности к опыту советского кино 20-х годов, рождавшегося в решительной полемике с кинематографом дореволюционным и вообще буржуазным. Новаторский советский кинематограф тех лет представлял собой своего рода «жанровую революцию».

Историки констатируют «очевидную замену старых жанров»:

«В русском дореволюционном кино главными жанрами были мелодрама, комическая, приключенческий фильм...

В середине 20-х годов господствующими жанрами в советском кино оказались эпопея и психологическая драма» [13].

Определив эту радикальную смену жанров, С. И. Фрейлих справедливо отметил, что старые жанры исчезли не вовсе, но видоизменились сообразно новому жизненному содержанию. Этот процесс «приспособления» еще подлежит внимательному исследованию [14].

Смена жанров была процессом непростым и неоднозначным. Дореволюционные традиции отрицались — словами и делами новаторов — громко и последовательно. Но одно дело традиция, продолжение коей отвергается, а другое дело traditum, предмет традиции, культурная реальность, поступающая в новый обиход. Культура старых киножанров и их функциональная значимость отнюдь не отрицались новым творческим поколением огульно и безоговорочно. Обратимся к теоретическим и практическим программам новаторов советского кино.

К 1925 году их позиции по вопросу о жанре выглядели примерно следующим образом.

Кулешов: работа в границах старых киножанров (приключенческого и комического), могущих сочетаться.

Козинцев и Трауберг: установка на «низкие» и эксцентрические жанры кинематографа, театра, цирка и т. д., культ Чаплина.

Вертов: программа выхода за пределы художественных жанров вообще (позитивные результаты этой программы еще не определились тогда).

Эйзенштейн: трансформация жанров и синтез их возможностей, изучение и отбор старых жанровых средств, в том числе и восходящих к прежнему кинематографу.

Пудовкин: установка на осмысливание жанровых традиций высокой реалистической литературы.

Рождение нового кинематографа и нового киноэпоса прямо и косвенно подготовлялось разнообразными испытаниями жанровых возможностей, причем немалое место в этом занимала проверка коммуникативной действенности жанра.

В истории советского кино остался кинотеатр «Малая Дмитровка, 6», где юные новаторы — еше в 1922 и 1923 годах — увлеченно смотрели фильмы Гриффита, Чаплина и Крюзе. Недавно, вспоминая об этом, С. И. Юткевич заметил, что их тогдашний интерес к американскому кино объяснялся еще и тем, что в русском дореволюционном кинематографе комический и авантюрный

---

[13] С. Фрейлих. Диалектика жанра. — «Вопросы киноискусства», вып. 16, М., «Наука», 1967, стр. 103.

[14] Ряд важных наблюдений над этим процессом содержится в книге С. Фрейлиха «Золотое сечение экрана» (стр. 320—338).

жанры, функционально присутствуя, не обрели зрелой и отточенной формы, так что учиться приходилось прежде всего у американцев. Правда, в русском кино была широко развитая и вполне разработанная мелодрама, но к этому жанру в 20-е годы отношение было особое, более сложное, а у активных новаторов весьма настороженное, вплоть до активного неприятия.

Но дело было еще сложнее и еще интереснее. Стоит приглядеться к тому, как выразительная культура старых жанров использовалась и переосмысливалась в новом киноискусстве. Особенно интересно это проследить «на линии наибольшего сопротивления» — в русле становления большого эпического кинематографа. Вот «Стачка» — она поражает сочетанием несовместимых, казалось бы, жанровых элементов, причем сквозной особенностью этой, по сути своей, эпической и героической картины оказывается своего рода сублимация ранней комической. Но зрелищные мотивы и выразительные приемы, свойственные трюковой комедии, поставлены в «Стачке» в иной, новый тематический контекст и в нем обретают новую функцию. Сохраняя свою зрелищность, они меняются в своем смысле. Вспомним знаменитый эпизод разгона демонстрации пожарными водометами. Эйзенштейн признал, что основной мотив этого эпизода (вполне обоснованный фактически и документально) был вместе с тем — в плане формального приема — переосмыслением «наоборот» старого комического гэга — обливания водой [15]. Что же касается «Потемкина» с его неоспоримым единством высокого жанра, то и в нем не обошлось без элементов ранней триады. Разница со «Стачкой» заключается в том, что эти элементы ушли в глубину строения «Потемкина» и потому не сразу опознаваемы. И автор фильма, и некоторые критики показали, однако, что в структуре этого произведения были содержательно переосмыслены и сублимированы типичные формальные мотивы авантюрного жанра («погони») и даже мелодрамы («герой — героиня — злодей») [16].

Вообще, «приспособление» старых жанров к новому содержанию в кинематографе 20-х годов имело двоякий характер. С одной стороны, делались чисто приспособленческие (в художественном отношении) попытки найти в старых средствах мелодрамы ключ к историко-революционной теме, как это было в «Дворце и крепости» и некоторых других фильмах режиссеров старшего поколения. С другой стороны, этот жанр заново сближался с жизненным материалом современности в бытовых картинах Эрмлера, своего рода «антимелодрама» возникала в «Третьей Мещанской» Рооома, к новому обоснованию жанра приходили Козинцев и Трауберг в фильме «СВД» (не мелодраматизация истории, а историзация мелодрамы). Но все это характеризует уже вторую половину 20-х годов.

Обозревая судьбу ранней жанровой триады, мы, таким образом, неизбежно приходим к выводу, что ее наследство в практике зрелого и высокого искусства кино более небходимо и более значительно, нежели казалось нам еще недавно.

Жанры этой триады можно было (да и нужно было) отрицать: и в поисках жанрового синтеза на путях сближения с высокими традиционными искусствами, и в поисках жанровой (или даже внежанровой) специфичности чисто кинематографического выражения. И в тяготении к уровням классики, и в стремлении к непосредственному освоению фактической жизненной реальности. Но начисто изгонять именно эти жанровые образования из произведений киноискусства если и удавалось, то дорогою ценой: ценой утраты чувственного — к а т а р т и ч е с к о г о — воздействия фильма на публику.

Вот почему нынешний интерес к судьбам и перспективам жанров ранней триады закономерен. В его истоке — проблема единства между кинематографом и публикой. Похоже,

---

[15] Свидетельство Эйзенштейна приведено в кн.: Александр Б е л е н с о н. Кино сегодня (Кулешов — Вертов — Эйзенштейн). М., 1925, стр. 81.

[16] См. прежде всего: С. М. Э й з е н ш т е й н, цит. изд., т. 3, стр. 296. См. также: Адриан П и о т р о в с к и й. Театр — кино — жизнь. Л., «Искусство», 1969, стр. 216.

что оценка жанра по типу коммуникативного воздействия (по «катартическому критерию») становится необходимой для полной характеристики любого произведения и любой сюжетно-жанровой разновидности киноискусства — независимо от того, выявляется ли при этом прямая «наследственность» ранней триады или нет.

Синтетическая тенденция

На ней мы остановимся коротко, тем более что именно ей долгое время уделялось нашим киноведением преимущественное внимание.

Как уже сказано, эта — воссоединяющая — тенденция жанрообразования выражает собой положение кинематографа в контексте высокой, традиционной художественной культуры прошлого и настоящего. Поначалу связанная со стремлением кино «занять место на Олимпе», в дальнейшем она знаменует процессы освоения и интеграции традиционных, «канонизированных» жанров литературы, театра, музыки и т. д. как форм углубленного осмысления мира. Именно здесь возникают такие жанровые категории, как кинороман, кинопоэма, киннотрагедия, кинооперa, кинооратория и т. п. Эта тенденция воплотилась, например, в позднем творчестве Эйзенштейна или — наиболее яркий современный образец — в произведениях Висконти. Других имен и названий множество.

Миметическая тенденция

Она связана с установкой на непосредственное освоение жизненного материала, на прямое воспроизведение действительности, сообразное именно тем возможностям, которые подсказываются фотографической природой киноизображения. Термин «мимесис» (то есть подражание) оправдан здесь не только и не столько в смысле репродуктивности как таковой, но в смысле особенностей творческого процесса, в котором, как говорил Тарковский, создаваемый образ возвращается к формам жизненного факта. Развитие этой тенденции, опирающейся на эстетику хроники и документа, начинается так или иначе от люмьеровского «Прибытия поезда», идет через ранние фильмы Вертова и (еще более) через произведения Флаэрти, в новом опосредовании подхватывается итальянскими неореалистами (таковы прежде всего программы Росселлини и Дзаваттини) и подтверждается многими явлениями киноискусства 60-х и 70-х годов, впитавшими в себя опыт «прямого кино» и телевидения. Нередко — и даже как правило — эта тенденция проявляет себя под знаком провозглашаемой или даже фактической борьбы против жанра вообще, под знаком стирания жанровой определенности фильма «к вящей славе» жизненной реальности. Один из самых плодотворных моментов этой тенденции — творческое освоение пограничных, неканонических жанров. Для теории тут возникают особые задачи: надо искать точные — быть может, новые — жанровые термины для обозначения образных структур, на этом пути возникающих; надо улавливать и возможные совпадения этих структур с уже существующими категориями, каковые могут относиться и к традиционной художественной типологии, и к области пограничных или даже внехудожественных форм осмысления действительности.

Перечисляя три тенденции жанрообразования и говоря о каждой из них по отдельности, мы имеем в виду, что на практике, «во плоти» реальных явлений кинематографа, они сосуществуют и перекрещиваются. Иными словами, принадлежность того или другого фильма к той или иной тенденции следует понимать в том смысле, что данная тенденция в данном фильме доминирует или выступает на первый план, определяя его жанровый облик в первую очередь, главным образом. Но это не значит, что в данном фильме, в его образной системе лишены действия другие жанрообразующие тенденции.

Напротив, надо полагать, что «единовластие» какой-то одной из них в конкретном фильме скорее всего ограничивает и сужает эстетическую значимость и ценность этого фильма как произведения киноискусства. Да так и обстоит дело с тех пор, как кинематограф достиг своей зрелости в кругу культуры.

Отдельно взятая катартическая тенденция оборачивается зрелищной аттракционностью как таковой. Если экранная мелодрама —

это только мелодрама, если комическая лента — только комическая лента, если приключенческий фильм — только приключенческий фильм, если соединение мелодрамы с детективом или комического жанра с героическими приключениями не образует нового смыслового качества, а служит всецело только удовлетворению эмоций,— то во всех этих случаях мы имеем дело с надежным обеспечением интересов зрелищного репертуара, но едва ли с чем-то большим, пусть даже эти фильмы выполнены добропорядочно и высококачественно [17].

Если вспоминать общеизвестные примеры, то, скажем, «Необыкновенные приключения итальянцев в России» — это только комическая лента, а «Берегись автомобиля» — не только комическая лента. Нашумевшая «Есения» — это только мелодрама с приключениями, а «Калина красная», в которой некоторые западные эксперты разглядели мелодраму с приключениями,— д а л е к о не только это.

Точно так же синтетическая тенденция, если она всецело определяет жанровый строй фильма, оборачивается академизмом, который при всей своей престижной внушительности едва ли способен обеспечить картине полноту и долговечность экранной жизни.

Это, как известно, бывает — и сказывается весьма очевидно — при экранизациях произведений высокой классики. Здесь одна из самых трудных задач состоит именно в том, чтобы дать сюжету и жанру классического произведения новую действенность в том числе и в согласии с жанровыми тяготениями современного кинематографа.

Натан Зархи в своей «Кинематургии» писал: «Экранизированный «Гамлет» будет в кинематографе мелодрамой. Он дойдет до нас не в трагедийности и философичности своей» [18]. Эта мысль не забыта, но принято считать, что время вполне оспорило ее, поскольку кинематографу стали доступны «трагедийность и философичность». Однако время оспорило эту мысль не вполне. Можно согласиться, что фильм стал способен выражать глубокое духовное содержание трагедии, но не следует на этом основании вообще отвергать переход «Гамлета» в мелодраму. Скажем иначе: вполне естественно, что трагедия будет в кинематографе т а к ж е и мелодрамой. Без этого ее экранное звучание окажется приглушенным и ослабленным. Разумеется, речь идет не только о «Гамлете» как таковом (хотя, заметим, некоторый оттенок семейной мелодрамы в фильме Козинцева не случаен и не может быть поставлен в упрек фильму). Речь идет о законах достижения катарсиса в кинематографе. Вспомним, что трагедийная развязка второй серии «Ивана Грозного» (сцена в соборе) имеет в себе элементарную простоту мелодраматической развязки, и потому трагическое содержание сцены звучит с особой непреложностью.

И, наконец, если структура фильма целиком подчинена установке на чисто кинематографический миметизм, на специфику прямого контакта с жизненным материалом, если жанровая принадлежность (и непринадлежность) произведения зависит только от этого,— такому фильму суждена в лучшем случае экспериментально-теоретическая ценность или же ценность «материала впрок», но не более того.

В знаменитом фильме Росселлини «Пайза» общепризнанным является решительный отказ от привычных форм сюжетной и жанровой организации целого — в пользу хроники. Можно поэтому сказать, что хроникальная внежанровость есть жанровая доминанта этого фильма в целом. Казалось бы, здесь безраздельно господствует миметическая тенденция как таковая. Но сила фильма не в одном этом. Вспоминая его, нельзя не увидеть вполне определенный полижанризм картины, дающий сознанию зрителя многообразие смысла, а эмоциям зрителя — живость контакта со зрелищем. В сюжетах, извлеченных из действительности 1944 года, брезжат черты новеллы (в точном значении термина) и очерка

[17] Ранние образцы этих жанров — «безумные комедии» с Тюрпином и Фатти, ковбойские фильмы с Уильямом Хартом или мелодрамы с Верой Холодной — остались в истории киноискусства неповторимыми и незабываемыми явлениями именно потому, что они ранние: в их жанровой определенности сохранялась первозданная эстетическая свежесть открытия и таились истоки будущих жанровых эволюций.

[18] ЦГАЛИ, ф. 2003. оп. 1, ед. хр. 92.

нравов, мелодрамы и приключения, анекдота и героической саги. Особенность фильма «Пайза» в том и состоит, что прямой, неуклонно наблюдающий взгляд художника на данную действительность уловил в самой жизни истоки и реальные прообразы многоразличных жанров искусства. Этого не произошло в другом фильме Росселлини — «Индия-58», где наблюдение жизни велось в пределах чистой миметической тенденции, и в результате произведение, для самого художника программное, осталось своего рода лабораторным экспериментом.

Обо всем этом важно помнить и при проектировании возможной теоретической системы, и при рассмотрении жанровой природы любого явления киноискусства.

Фильмы Чаплина не только «катартичны» по своей жанровой природе, фильмы Висконти не только «синтетичны», а фильмы Флаэрти не только «миметичны». «Огни большого города» — не просто совмещение исконных жанров массового кинозрелища (эксцентрической комедии и мелодрамы), но также и выход к содержательному богатству высокого повествовательного жанра: совсем не случайно этому фильму был предпослан автором подзаголовок «Комический роман»[19]. С другой стороны, произведения Висконти ближайшим образом связаны с традицией европейского романа (фильм «Гибель богов», например, весь построен как экранизация несуществующего, но вполне возможного немецкого романа 30-х годов), но столь же отчетливо проявляются в фильмах Висконти и мелодраматические «ходы», мелодраматическая «обработка материала», несущая подчас очень важный (не только для зрителя, но и для автора) образный смысл. А документальные киконаблюдения Роберта Флаэрти — например, в «Человеке из Арана» — слагаются в структуру своеобразной эпической поэмы о человеке и природе.

Опыт истории кино, как и опыт истории литературы, показывает, что ведущий жанровый признак одного и того же произведения может мыслиться и прочитываться по-разному: и в зависимости от исследовательского подхода, и — что еще более важно — в зависимости от тех изменений восприятия, что объективно возникают во времени, на фоне эволюции данного искусства и развития культуры вообще, в связи с появлением в культуре новых «ценностных центров» (термин М. М. Бахтина). То, что выглядело основным жанрообразующим признаком фильма при выходе его в свет, спустя годы и десятилетия может оказаться признаком, условно говоря, рецессивным — так сказать, подавленным, далеко не решающим и не самым важным. Фильм «внежанровый», свободный от жанровой определенности и заданности, именно в этом являющий свою новизну, со временем оказывается продолжателем давней и прочной жанровой традиции. Все это отнюдь не означает, что теоретическое выяснение жанра обречено на релятивизм. Но отсюда следует, что в поисках устойчивых обоснований теоретик обязан опираться и на историческую конкретность жизни произведения, и на индивидуальную конкретность его структуры. Будучи теоретиком «своей системы», Кракауэр спорил с Эйзенштейном по поводу «Потемкина», отрицая какую бы то ни было принадлежность этого фильма к традиции высоких классических жанров и настаивая на том, что он есть не что иное, как хроника, и ничто иное, как хроника[20]. Кракауэр имел на то основания убедительные, но не достаточные. Если говорить в плане нашей темы — он изолированно выделял одну жанрообразующую тенденцию там, где на самом деле происходило взаимодействие и совмещение разных тенденций.

Надо полагать, что взаимодействие жанрообразующих тенденций — всех трех — есть в определенном смысле норма для искусства кино, но норма, не часто реализуемая и поэтому тем более важная. Об этом заставляет задумываться опыт выдающихся кинопроизведений. Таких, как «Потемкин» и «Гражданин Кейн», «Аталанта» и «Дорога», «Чапаев» и «Окраина», «Леопард» и «Семь самураев».

[19] См. об этом в кн.: Сергей Юткевич. Контрапункт режиссера. М., «Искусство», 1960, стр. 292.

[20] З. Кракауэр. Природа фильма. М., «Искусство», 1974, стр. 295—297.

«Летят журавли» и «Девять дней одного года». Для теории жанра этот опыт имеет особую ценность, но и особую сложность.

Впрочем, это касается не только избранных памятников киноискусства, исследуемых на уровне «академического» киноведения. То, что жанр конкретного фильма оказывается сочетанием разноплановых и разнокачественных признаков, и то, что его поэтому бывает трудно определить, — есть нормальный факт текущего развития кинематографа и киномысли.

С этой трудностью сталкиваются многие: по-своему — критик, желающий сформулировать своеобразие новорожденного произведения; по-своему — теоретик, для которого конкретный сегодняшний фильм предстает нарушением принятой системы терминов; по-своему — редактор, аннотирующий фильм и обязанный дать ему общепонятный индекс.

В конечном счете, тут важно одно: стремясь к однозначной определенности термина, нужно помнить о том, что это должна быть «простота после сложности», то есть такая однозначность, которая в каждом случае была бы наиболее сообразна конкретной многозначности жанровой природы произведения.

3. Жанровая индивидуальность

Наблюдая движение текущего кинематографа, мы встречаемся с фильмами, которые явно не вмещаются в рамки, полагаемые тем или иным привычным термином или даже сочетанием терминов. Типовые определения жанра не срабатывают, и фильм требует определения, так сказать, индивидуального. Что такое, к примеру, «Жил певчий дрозд»? Одни критики были склонны трактовать эту картину как притчу или даже басню; но эти термины в данном случае сомнительны. Суть — не в нравоучительном примере, а в открытии и постановке вопроса, куда более глубокого, нежели элементарная истина о том, что нехорошо скользить по жизни. Другие критики склонялись к термину «трагикомедия» — но ведь для этого фильма менее всего характерно столкновение заостренных ценностных крайностей комического и трагического, художник берет жизнь в ее «серединных» проявлениях, где подчас одновременно зарождаются возможности возвышения и снижения, — значит, жанр надо определять иначе. Может быть, уместнее было бы обратиться к старинному определению «философская повесть»? или к тому термину, который когда-то Моцарт применил к своим операм, — «драмма джокоза», то есть «веселая драма»? Мы не претендуем на то, чтобы разрешить данный вопрос, рассудить данный случай, но только на то, чтобы нагляднее показать проблему, возникающую как в данном случае, так и в иных, подобных. А проблема — принципиальная. Для чего нужен переход от жанровой типологии к жанровой индивидуальности художника и его произведения?

Это, конечно, не те заботы, что могут волновать «чистого» теоретика в поисках общей классификации, научной или прагматической. И терминология здесь, причудливо перемешиваясь в интересах точности, теряет в строгости. «Драма с цирком и фейерверком». «Феерическая комедия». «Мольериана в трех действиях». «Мелодрама-буфф». «Совершенно невероятное происшествие в двух действиях». «Увеселительное военно-драматическое представление в 4-х переменах с музыкальными партиями всевозможных инструментов, а также с участием балета и казачьих войсковых частей». Все это — жанровые определения, особые для каждого случая, данные театральными драматургами своим произведениям. Хотя у драматургов кино и не приняты столь точные и утонченные предуказания, кинокритики хорошо знакомы с такой ситуацией, когда конкретный фильм предстает как «сам себе жанр». Может быть, заниматься такими ситуациями есть дело одних только критиков, пишущих рецензии и статьи о конкретных произведениях? И все-таки — нет. Индивидуализация жанра, надо полагать, тоже имеет свои законы, выражающие не только метод данного художника, но и особенности развития искусства на данном этапе. Жанровое обозначение, вынесенное Маяковским в название его пьесы «Мистерия-буфф», само по себе является симптомом целой художественной эпохи, когда искусство двигалось пате-

тическим столкновением и взаимодействием крайностей: и в своем содержании, и в своей форме. И потому этот уникальный «жанровый термин» чрезвычайно важен и для историка, и для теоретика. Это, безусловно, относится в равной мере и к кинематографу, к его индивидуальным жанровым явлениям, пусть даже и не имеющим отчетливого обозначения «от автора».

Внимательно изучать индивидуальные явления в области жанра, подвергать сомнению и проверке применимость к ним традиционных терминов и находить в конце концов, «точное слово» — все это нужно не только затем, чтобы воздать должное данной неповторимости, но и для того, чтобы верно уловить ту перспективную тенденцию, ту общезначимую для искусства возможность, которая заявлена данным художником в данном произведении. Что такое «Отец солдата»? Трагикомедия? Но что значит «трагикомедия»? Трагикомическое решение героической темы? Или, наоборот, героическое переосмысление трагикомического жанра? Патетическая комедия?[21] Такие вопросы не самоцельны, и их смысл, в конечном счете, важен для верного понимания актуальных возможностей искусства, чтобы возможности эти стали на самом деле актуальными и реализуемыми.

Фильм Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино», вполне вероятно, может быть обозначен как трагикомедия. Но нужно вдуматься именно в этот конкретный случай трагикомедийного жанрового решения. Найдя для своего фильма и осуществив в нем блистательный парадоксальный стиль игры актерского ансамбля, режиссер сделал своего рода открытие, и не только чисто профессиональное. Через этот стиль, основанный на поразительной «ломкости» тона и состояния персонажей, было достигнуто совершенное обоснование жанра, а тем самым — найден ключ и к данному сюжету, и, быть может, к сюжетам других, уж собственно чеховских пьес. По крайней мере в кинематографе такого еще не было: не удавалось представить на экране вполне историческую и вполне бытовую комедию, где в кровь разбиваются души и сердца... Так вопрос о жанре конкретного кинопроизведения связывается с вопросами гораздо более широкими, имеющими смысл и историко-художественный, и теоретический.

Индивидуальность художника и его фильма наиболее очевидно проявляется в нарушении общепризнанных и общепринятых законов жанра. Режиссеры так и говорят: законы жанра надо нарушать. В одном из своих интервью Отар Иоселиани сказал: «Кинематограф... может позволить себе выпустить джина из бутылки: внутри самой модели, изначально предвиденной художником, живой материал реальности получает право на самораскрытие, ибо знает себя и творит себя в каждое мгновение. Выбор, организация материала, отношение к этому материалу — диктаторские права автора — в подлинном искусстве соотносятся с признанием этой свободы материала. А это уже само собой ставит под сомнение чистоту и определенность жанровой фигуры»[22].

Это естественно, поскольку проблема жанра как «правил игры» не может быть изолирована от проблем постижения «правил жизни», от потребностей осмысливания и исследования действительности.

Когда появилась картина «Мертвый сезон», удача ее сразу же стала очевидной, и связана она была с тем, что привычные законы детективно-приключенческой жанровости, предполагающие непрерывность напряженного действия, в каждый момент движимого борьбой за некие тайны, оказались, по видимости, нарушены. В строй жанра проникли мотивы иного свойства — антидетективные и внеприключенческие, связанные с наблюдением характера героя в фабульных паузах, в «междудействиях». Это дало фильму новое измерение: и сюжет, и центральный образ стали глубже и в то же время достовернее. Но

[21] Точные и существенные замечания по этому поводу содержатся в статье: К. Церетели. От смешного до возвышенного. (В сб.: «Кино и время», вып. 2 — готовится к печати.)

[22] Из интервью О. Иоселиани, публикуемом в сб. «Кино и время», вып. 2 (готовится к печати).

означает ли все это, что произошло только нарушение жанра? Или мы имеем дело с расширением возможностей жанра? Последнее кажется более справедливым. При всем «ослаблении фабулы» сохранился, углубившись, основной интерес действия, сохранилось и образное единство фильма, средоточием которого стал исследуемый характер центрального героя. Из нарушений жанрового канона — даже очень удачных — было бы рискованно извлекать вывод о полезности пренебрежения жанром вообще [23].

В процессе творчества художник может и не думать о жанре, в результате он может создавать произведение, изумляющее своей «ни на что непохожестью», своей «свободой от жанра», однако в конечном счете на дистанциях времени его произведение обнаружит свой жанр. Настоящее искусство едва ли может быть внежанровым.

Одним из значительных явлений нашего современного кино стал фильм Глеба Панфилова «Прошу слова». Его отличительное качество — жанровая многозначность, возникающая в отрицании привычных стереотипов. При тщательном выстроенном сюжете, последовательно рассчитанном на зрителя и в необходимой мере «занимающем» его, автор фильма словно отказал зрителю в одном: в заранее определенной и подлежащей соблюдению системе «правил игры», точнее — правил оценки. В центре фильма — характер современной женщины, ее личность в социальном поведении. Исследование этого характера и этой судьбы и составляет суть фильма. И если на основе большого опыта кинематографа правомерно говорить о «герое через призму жанра», то здесь, пожалуй, было бы более сообразным сказать о «жанре через призму героя». (Мы давно уже видим, что в фильмах Панфилова совершенно особая роль отведена центральному актерскому образу, создаваемому Чуриковой. И, выражаясь вольно, можно было бы сказать, что жанр фильма «Начало» называется «Инна Чурикова». В последней картине Панфилова дело сложнее, здесь иное соотношение между внутренним образом актрисы и ее сюжетной ролью.) Исследуя свою героиню вне предвзятых правил оценки, автор стремится к становлению оценки как бы заново, к ее углублению — и эстетическому, и этическому. Для этого нужно рассматривать героиню «вровень», а не сверху вниз и не снизу вверх. (Можно сказать, что важнейшей темой фильма является единство официального и неофициального сознания в человеке, и уже поэтому героиня фильма — обыкновенная женщина на государственном посту — должна быть увидена вне канонов ранее знакомых нам повествований о социальном герое.) Зрителю представлена Елизавета Уварова в самых разных перипетиях ее общественной деятельности и частной жизни, в победах и неудачах, в чертах человеческой силы и слабости, и итоговая оценка должна возникнуть из социального и личностного опыта каждого зрителя, призванного найти свою дистанцию по отношению к героине и свой эмоциональный и мыслительный контакт с ней. Этому служат элементы разных жанров, присутствующие в картине. Иногда сюжет как будто движется в сторону мелодрамы, иногда обретает некоторое сходство с социально-биографической киноповестью 30-х годов, иногда обнаруживает лирико-комедийную ноту, но ни одно из таких созвучий не фиксируется, не становится окончательным.

Если же говорить о наиболее характерных стилевых и жанровых средствах данного фильма, то это прежде всего репортажная — можно даже назвать ее телевизионной — манера непрерывного прямого наблюдения, в какой решены многие эпизоды. Если иметь в виду также и общую композицию фильма — жесткую, несколько угловатую монтажную «кладку» эпизодов по их смысловой связи, то возникает вполне определенная аналогия с современным документальным кинопортретом. Пытаясь определить положение этой картины в системе жанровых категорий, мы таким образом приходим к выводу о соединении в ней романных и репортажных начал. По-видимому, форма «романа-репортажа»

[23] Об этом напомнил в своей полемике с режиссером С. Кулишом Ю. Ханютин: «...чтобы нарушать законы и границы жанра, надо их знать и ощущать». — («Литературная газета», 1 июня, 1977.).

наиболее точно выражает режиссерские и авторские поиски Глеба Панфилова: и в воплощении темы данного фильма, и — шире — в работе над жизненным материалом современности. Так складывается жанровая индивидуальность режиссера.

4. Жанр и коммуникация

Как бы то ни было, жанр — при всех прочих своих функциях — остается также и системой «правил игры со зрителем».

Опыт истории свидетельствует об этом издавна.

В этой связи напрашивается пример, прямо относящийся к нашей теме. Речь идет о кинематографическом жанре мюзикла. В нем свои формальные каноны, но они оставляют большую свободу для индивидуализации произведения. Опыт мюзикла, уже общепризнанный, раскрывает перед нами особого рода двупланность, присущую этому жанру. Это не двупланность опереттного типа, хотя таковая может вполне законно присутствовать и в мюзикле. Тут речь идет о другом: лучшие образцы мюзикла представляют собою трансформации сюжетов, заимствованных из высокой литературы, сюжетов, по сути своей жизненно серьезных и проблемных, подвергаемых композиционной обработке, стилевой перелицовке, подчас пародийно выглядящему снижению, но такому снижению, которое вовсе не нарушает, не ревизует смысла основных ценностей, утверждаемых в сюжетной первооснове. Можно трактовать этот жанр и расширительно, относить к нему и «42-ю улицу», и «Большой вальс», и «Возраст любви», и тем не менее он достаточно обнаружил свою специфическую определенность, отличающую его от экранных ревю, кинооперетт и мелодрам с пением; мюзикл выявил себя прежде всего как жанровая форма, остраняющая — и тем самым актуализирующая — канонические сюжеты традиционных искусств.

Особый эффект мюзикла возникает именно из столкновения и взаимодействия между мозаичной, мюзикхолльной яркостью внешнего жанрового слоя, где как будто дозволяется любой эклектизм и любая фельетонность, и не подвергаемой в принципе сомнениям серьезностью внутреннего жанрового строения, перенесенного из фондов художественной культуры прошлого, давнего или недавнего.

Так мы снова убеждаемся, что, хотя проблема жанра как коммуникативной конвенции давняя, в кинематографе она становится особенно острой и насущной.

В теперешней западной (главным образом американской) критике существует очень четкое и по-своему удобное разделение кино «на кинематограф авторский» и «кинематограф жанровый». Речь тут идет о двух областях кинопродукции, явно различных и даже как будто внеположных одна другой.

В первом случае критик имеет дело с чистотою художнического самовыражения, во втором — с игрой по общеизвестным и приемлемым для массовой публики правилам. В первом случае режиссер творит нечто свое, во втором случае — нечто общеупотребительное. В первом случае перед нами неповторимые индивидуальности — Бунюэль, Бергман, Брессон, Бертолуччи, Брекхейдж, во втором — товарные индексы: фарс, вестерн, мюзикл, триллер, порно! На уровне здравого смысла это разделение звучит весьма просто: для себя одно, для людей другое... На уровне социологическом это разделение соответствует другому, более общему: а именно, разделению культуры на элитарную и «массовую».

С последним мы можем согласиться как с констатацией наличного фактического размежевания, действительно существующего в современной буржуазной культуре. Но мы не можем согласиться с ним как с нормой, как с точкой отсчета и критерием подхода к вещам, ибо норма заключается в единстве культуры, в единстве между искусством и публикой. С этих позиций следует подходить и к оппозиции «авторское — жанровое».

То, что в кинематографе существуют и имеют свои права на существование фильмы, являющие собой художественные творения в полном и строгом смысле, наряду со множеством фильмов «репертуарных» и «беллетристических», всецело направленных на немед-

ленное и успешное служение публике, — факт реальный и неизбежный. Вопрос состоит в том, соглашаемся ли мы в принципе с разъединенностью двух кинематографов (и «двух публик») или же ищем между ними связь, совмещение, синтез.

Возможно ли единство «авторского» и «жанрового»?

О том, что оно возможно, история кино свидетельствует неопровержимо. Наиболее убедительный, хотя и старый, пример — творчество Чаплина. Пример уникальный именно по полноте и органичности единства: «авторское» и «жанровое» приведены в чаплиновской классике к совершенному тождеству. И именно поэтому искусство Чаплина заслуживает сегодня, как и вчера, самого внимательного рассмотрения.

Быть может, главный секрет состоит прежде всего в органической, сущностной связи между личностью Чаплина-художника (в своем искусстве философа и, как назвал его Шостакович, великого моралиста) и индивидуальностью его основного героя, Чарли [24]. Чаплин достиг идеального совмещения автора с жанром, пребывания в обличьи клоуна. Исповедь и клоунада — казалось бы, абсолютные крайности выражения. В феномене Чаплина (как и в некоторых явлениях меньшего масштаба) мы наблюдаем тождество этих противоположностей. То, что они и в истоке своем были едины, сам Чаплин показал лучше всего в «Огнях рампы» [25]. Чаплин не искал для себя свою маску, он нашел себя в ней. Связанные с этим раскрытие и развитие возможностей самого жанра оказались огромным явлением искусства: самоопределяясь, жанр обнаружил в себе и проявил чрезвычайное богатство связей с другими видами и формами искусства, с художественной культурой в ее совокупности.

Феномен Чаплина уникален и неповторим. Но некоторые закономерности творчества, выразившиеся здесь в столь законченной форме, имеют общезначимый смысл. Смысл этот важно понять и с точки зрения социологии кинематографа, ибо Чаплин-художник возник и стал собою как творец истинно народного — в условиях буржуазного общества — искусства кино, находящегося «по ту сторону» разделения на массовое и элитарное. Смысл этот важен и в плане психологии творческого поведения: речь идет о том, как художник-автор находит свое, объективированное для всех, экранное «инобытие», представляющее его личность и мысль в образах и эмоциях, непререложных для публики.

И в этом отношении опыт Чаплина составляет большую ценность для нашей киноэстетики, не только теоретической, но и практической.

В середине 60-х годов болгарский историк кино Г. Стоянов-Бигор задал группе молодых советских кинорежиссеров серию вопросов, среди которых были два следующих: «Есть ли у вас любимый классический фильм?» и «Кто из режиссеров оказал на вас наибольшее влияние?». В одной из анкет на эти два вопроса даны следующие ответы: «Все фильмы Чаплина», «Чаплин» [26]. Более подробных объяснений не было, однако мы вправе подумать об этом признании именно сейчас, говоря о проблеме «авторское и жанровое». Тем более что признание это принадлежит Василию Шукшину.

Ведь Шукшин-кинематографист, в итоге напряженнейших поисков, пришел именно к синтезу этих двух начал: не к компромиссу между ними, не к половинному их сочетанию, но к органическому их совмещению. Уже много раз говорилось и писалось о той победе, которую одержал Шукшин в «Калине красной», обретя в этом фильме надежную коммуникацию со зрителем, сумев выразить себя и свою мысль на языке жанров самого массового кинематографа.

(Тут надо вспомнить еще раз слова Шукшина, сказанные после окончания «Калины...»: «Да будь ты трижды современный и даже

[24] О соотношениях автора и героя в искусстве Чаплина см. в кн.: М. И. Андроникова. От прототипа к образу. М., «Наука», 1974, стр. 129—159.

[25] Впоследствии Феллини создал своего рода экранный трактат на эту тему в фильме «Клоуны», где показал клоунаду как некую разновидность общеязыка людей, коренящуюся в самой жизни.

[26] Георги Стоянов-Бигор. Четвърто поколение съветски кинорежисьори. София. 1966, стр. 49.

забегай с «вопросами» вперед — все равно ты должен быть интересен и понятен. Вывернись наизнанку, завяжись узлом, но не кричи в пустом зале. Добрые, искренние, человеческие слова тоже должны греметь. ...Если же кто сказал слова добрые и правдивые и его не услышали — значит, он не сказал их»[27].)

Дело критики и теории — в полной мере осознать этот урок творчества, объяснить его и извлечь из него выводы. В то же время теория и критика, вполне осознавая норму, проявленную в этом уроке, не могут превращать ее в норматив, не могут предписывать кому бы то ни было из художников: «следуй по этому пути». Урок Шукшина замечателен именно тем, что приход художника-автора к поэтике «массовых жанров» был актом столь же необходимым, сколь и свободным, он диктовался творческой волей, совестью и пафосом именно этого художника. Способность сделать такой шаг — даже ценой огромного усилия, чего Шукшин и не скрывал — была заложена в психологии этого художника с самого начала. Поистине, для авторской индивидуальности лучше не сделать подобного шага вообще, нежели имитировать его, приспосабливаясь.

Один из психологов, следуя за Львом Толстым, определил художественную деятельность как социальную технику чувства. Для сферы жанра, особенно кинематографического, это определение вдвойне справедливо. Сейчас мы обсуждаем жанр именно как технику социализации художественных идей и эстетических эмоций. «Технический» аспект (в широком смысле слова) здесь неизбежен. Но углубление в вопросы техники всегда таит в себе известный риск: риск утерять связь и верное соотношение между целью и средством. Занимаясь проблемой жанра как проблемой техники — хотя бы и в самом серьезном смысле этого слова, — мы не должны забывать о норме отношений между художником и публикой, равно как и между художником и его темой.

Ведь проблема жанра может иметь и мнимые решения. Они возникают тогда, когда драматург или режиссер сводит жанр к чистой технике, к своего рода кибернетической имитации действенной формы. Причем, все это может осуществляться в соответствии с лучшими моделями и канонами настоящего жанра! Но все равно это уже будет скорее — «жанризация».

Возвращаясь к проблеме «авторское и жанровое», поэтому еще раз заметим, что ее искомое решение предполагает не только опору на наиболее яркие и очевидные индивидуальные примеры. Противопоставление авторского кинематографа и кинематографа жанрового, обоснованное прежде всего практикой и социальным функционированием з а п а д н о г о кино, имеет за собой и собственно теоретические предпосылки, также вполне обусловленные. Оно исходит из сужения обоих понятий: и «авторского», и «жанрового». «Авторское» сводится к сугубо индивидуальному самовыражению личности художника, «жанровое» — к опоре на коммерчески эффективные стандарты «массовой» продукции. И то и другое сужает и огрубляет действительную конкретность развития кинематографа, сводит процесс к антиномическим крайностям. Полезность этого разделения разве только в том, что оно, в силу своей жесткой однозначности, побуждает лучше осознать те позиции, из которых должны исходить мы, разрабатывая проблему жанра.

Автор и его публика неслиянны, но в то же время нераздельны. Действительные отношения между ними — и в процессе творчества, и в процессе эволюции искусства — динамичны. В этих отношениях взаимодействуют два принципа: дистанция и контакт. Причем дистанция, четко определенная, бывает необходима именно для достижения наилучшего контакта. Это хорошо видно на судьбах жанра. И если подойти с этой точки зрения — с точки зрения коммуникации — к проблеме жанра в кинематографе, то станет особенно ясным и очевидным естественное состояние развивающегося искусства: искусство, развиваясь, пребывает и вне жанра и столь же неизбежно — внутри него.

[27] См.: «Кинопанорама». Сборник статей. М., «Искусство», 1975, стр. 265.

Современность истории

Итоги обсуждения второго и третьего томов «Истории советского кино»

Над четырехтомной «Историей советского кино» (издательство «Искусство») работал большой отряд киноведов из всех союзных республик. Первый том этого издания (1969) освещает кинематограф 1917—1931 годов. Во втором томе (1973) рассмотрено советское кино предвоенного десятилетия. В 1975 году читатели получили третий том, в котором исследован кинематограф 1941—1952 годов, а не так давно вышел четвертый, охватывающий 1953—1967 годы.

Журнал «Искусство кино» в свое время организовал обсуждение первого тома «Истории» и опубликовал на своих страницах материалы дискуссии («ИК», 1972, № 6). Продолжением этой дискуссии явилось проведенное по инициативе журнала обсуждение второго и третьего томов «Истории» в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии. В дискуссии приняли участие заместитель главного редактора журнала «Искусство кино» Н. Игнатьева, директор ЛГИТМК В. Волынкин, заведующая сектором ЛГИТМК Н. Горницкая, научные сотрудники института Н. Вольман, А. Казин, В. Кузнецова, Л. Муратов, И. Сэпман, ленинградские киноведы и критики Я. Билинкис, Я. Бутовский, Е. Марголит, а также замести-

тель директора Научно-исследовательского института теории и истории кино Госкино СССР С. Дробашенко и старший научный сотрудник института М. Зак.

Основное внимание участников обсуждения было сосредоточено на теоретико-методологических проблемах исследования многонационального советского кинематографа в свете Постановлений ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

●

Теоретическая история искусства, в отличие от описательной (эмпирической, фактографической), раскрывает и обосновывает фундаментальные общественно-эстетические закономерности художественного процесса. При этом принципиально важно, что для научной истории искусства время его развития (непрерывное и расчлененное на периоды) есть явление не только хронологическое, «местное», а и «мировое», культурно-эстетическое. Оно есть время Социальной Истории. Ее совокупное общественно-психологическое содержание и конкретно-бытийные формы специфически, в сложных опосредствованиях определяют содержание и художественную форму произведений. Иными словами, время как противоречивое, но единое культурно-эстетическое, нравственно-психологическое, социально-политическое целое и как глобально обусловленный художественный процесс входит всеми своими гранями в объект изучения теоретической истории искусства. Отсюда — необходимая зоркость ее ретроспективного и перспективного зрения, обнаруживающая многообразные связи прошлого, настоящего и будущего. Ее установка на целенаправленный анализ всего фактического материала, на осмысление основополагающих общественно-эстетических закономерностей развития искусства связана с вскрытием развернутой во времени диалектики его традиций и новаторства, народности и партийности.

Поэтому-то научная история искусства никогда не обращается только к прошлому или только к настоящему, а о будущем она задумывается не вдруг, не от случая к случаю. Она всегда прямо или косвенно прогностична. Ей не то что разрешено, а вменено в обязанность быть умной и задним числом — для того, чтобы лучше видеть, как из дня вчерашнего вырастает сегодняшний, а из совокупного прошлого-настоящего — день завтрашний.

Однако познавательная ситуация научной истории кино исходно осложнена тем, что ее прогностичность и эвристическая ценность, вообще ее глубина и основательность обеспечиваются наличной теорией кино, прямо зависят от ее уровня — с одной стороны, а с другой — от уровня, полноты и адекватности фактологических описаний. Движение искусства ведь никогда не прекращается, и постоянно растущий материал необходимо обрабатывать на ходу, одновременно расширяя изучение предшествующих периодов. Без высокоразвитой описательной истории — базы и первоначального исследовательского инструментария научной истории — невозможна эта последняя, как она невозможна без высокоразвитой теории кино. Ибо предмет истории кино — эволюция кино как искусства — является одновременно объектом теории кино. Уровень теоретического анализа эволюции поэтики кино определяет в основном и уровень исторического изучения закономерностей развития кино как общественно-эстетического явления. (Обратная зависимость тоже, разумеется, существует, но она не столь непреложна: теоретик кино может и должен выступать и как историк, историк же не обязан быть теоретиком, он может быть им лишь частично.)

Вот почему создание научной истории кино — трудное дело. Оно требует громадных и непрекращающихся коллективных усилий, систематической, отлично организованной работы, планомерной и на ряд лет вперед продуманной, целенаправленно разрастающейся, охватывающей все стороны, области, аспекты кинематографического процесса.

Именно на этих проблемах в первую очередь было сосредоточено внимание участников обсуждения второго и третьего томов «Истории советского кино». Киноведы, принявшие участие в дискуссии, стремились подробно рассмотреть и объективно оценить коллективный труд, в таком объеме и масштабе предпринятый у нас впервые, хотели определить, как подчеркнули

в своих выступлениях В. Волынкин и Н. Игнатьева, насколько глубоко и адекватно раскрыты в новых томах фундаментальные закономерности развития советского кино, верны ли те методологические принципы, которыми руководствовался авторский коллектив. Не удивительно, что в ходе анализа этих ключевых проблем участники обсуждения постоянно возвращались к центральной задаче, стоящей перед историками, — к необходимости глубокого осмысления кинопроцесса в целом и в динамике, осмысления, которое должно по возможности более полно раскрыть природу, сущность, особенности нашего многонационального кинематографа, важнейшей сферы искусства социалистического реализма, рожденного Октябрем и участвующего в строительстве нового мира.

Авторский коллектив, как отметил С. Дробашенко, стремился к тому, чтобы «История советского кино» не носила эмпирический, описательный характер, а дала теоретическое обобщение фактического материала, научно обосновала периоды становления и развития многонационального и интернационального по своей природе и сути советского кинематографа как единого целого и как неотъемлемой части новой, социалистической культуры. Необходимо было охарактеризовать руководящую роль Коммунистической партии на всех этапах развития нашего экранного искусства, внимательно изучить зарождение и формирование в нем метода социалистического реализма, что возможно лишь на базе марксистско-ленинской философии и эстетики. Без этого нельзя было бы рассмотреть эволюцию всех видов кино — игрового, документального, научно-популярного, мультипликационного — в их взаимодействии, взаимосвязях, и уделить должное внимание анализу специфических художественных особенностей киноискусства, его поэтики, и при этом рассматривать не только режиссуру, но и драматургию, а в отдельных случаях и творческие судьбы крупнейших мастеров, никогда не отрывая идейное содержание фильмов от их художественной формы. Усилия авторского коллектива, специально подчеркнул в этой связи М. Зак, были направлены на то, чтобы раскрыть различные стороны кинопроцесса.

Эти усилия — нельзя не согласиться с мнением участников обсуждения — во многом привели к значительным и обнадеживающим результатам. Единодушно были отмечены наиболее ценные качества коллективного труда: широкий охват материала, привлечение новых существенных фактов, введение в научный обиход важных источников, в том числе архивных, общее расширение исследовательского кругозора и заметное повышение уровня историко-теоретического анализа.

В то же время ораторы отметили, что обсуждаемые тома отражают уровень нашего киноведения в целом и позволяют судить как о его сильных, так и о его слабых сторонах. Несомненным достижением авторского коллектива следует считать глубокое, конкретное и систематическое рассмотрение киноискусства в неразрывной связи с социально-политическим развитием страны, с историей социалистической культуры — рассмотрение, позволившее убедительно показать активную роль советского кинематографа в формировании общественного сознания, в утверждении норм коммунистической нравственности. Удалось обосновать его партийность и народность как родовые, сущностные качества революционного искусства, порожденного социалистической эпохой. И все же нельзя не заметить в обоих томах непреодоленные до конца эмпиризм и описательность, иногда сбивчивость критериев, применяемых при анализе произведений искусства, недостаточную требовательность авторов, подчас завышающих оценки рассматриваемых кинолент, значение вклада тех или иных мастеров в общий кинопроцесс.

Стоявшая перед авторским коллективом задача требовала включения в киноведческий анализ еще и разнообразных философских, социологических, культурологических аспектов. Но как это было сделать, не учитывая того, насколько изучена сегодня общая история кинопроцесса и насколько разработана его теория, а точнее, не учитывая того, насколько широко у нас исследование многонационального советского кино как единой общественно-эстетиче-

ской системы, обусловленной уровнем и развитием нашей гражданской истории?

В этом направлении, по мнению Н. Игнатьевой, авторский коллектив сделал немало. Достигнутые результаты весьма существенны, но недостаточны. Значит, надо глубже осознать и четче определить задачи, стоящие перед нашим киноведением — как ближайшие, так и перспективные. Вокруг них, как уже было отмечено, и развернулась основная дискуссия.

Одной из первоочередных наших задач, подчеркнула Н. Горницкая, является создание теории кинематографического процесса как динамического целого. Вслед за проведенным в последние годы тщательным изучением каждой национальной кинематографии, как сказала она, «должен наступить этап синтеза. Но он невозможен без создания целостной концепции, на основе которой можно было бы объединить различные национальные искусства, развивающиеся в едином русле социалистического реализма. При этом нельзя не учитывать неповторимые особенности каждой национальной школы — как в рамках отдельных исторических периодов, так и в их типологической специфике». Выработка же такой целостной концепции кинопроцесса как явления социокультурного, общественно-эстетического возможна — на этот счет не было разногласий — лишь в союзе с научной историей советского кино, которая все проблемы нашей кинематографии рассматривала бы в различных взаимосвязанных аспектах, но всегда как проблемы историко-типологические и историко-теоретические, а не описательно-фактографические.

В этой связи А. Казин обоснованно отметил, что авторы научной истории искусства неизбежно сталкиваются с серьезными трудностями принципиального характера. «Перед историком лежит не только реальность того или иного произведения, — отметил оратор, — а реальность истории, в которую включена совокупность произведений. Таким образом, перед историком предстает как бы двуединая реальность, в которой невозможно вычленить «свой» материал, как это делает теоретик. Кроме того, историческое исследование — это не самоценный экскурс в историю. История — это история в свете нашего опыта. Всякая историческая работа обращена к нашим дням и к будущему». И только верная методология способна обусловить рассмотрение кинематографа как явления социально-культурной жизни нашей страны и в то же время как художественную историю нашего общества, «воспроизводящую на экране (а в немалой степени также и творящую) дух своей эпохи».

Существенным достижением авторского коллектива Я. Билинкис считает верное решение общего плана, композиции исследования. Но с этим утверждением согласились не все участники обсуждения. Исходный замысел труда — не описание фактов в пределах формально-хронологической периодизации, а фундаментальный анализ кинематографического процесса — следует, конечно, всячески приветствовать. Однако, по мнению некоторых ораторов, он не нашел адекватного структурно-композиционного решения (к этой проблеме мы еще вернемся). Более успешным — и здесь Я. Билинкис совершенно прав — оказалось выяснение закономерностей и тенденций художественного развития, как они предстают в живых явлениях искусства. Так, Ю. Ханютин, автор главы «Художественное кино в послевоенные годы» (том третий), тонко проследил борьбу противоречивых тенденций в пределах одного периода, одной тематической группы фильмов и внутри одного произведения («Третий удар» И. Савченко). Столь же высоко оценил А. Казин данный Л. Козловым анализ фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный». В самом деле, многолетний опыт показывает, что только историко-теоретическое исследование фактов искусства в контексте политического и культурного развития общества способно установить, как реально совершалось и совершается нередко трудное, иногда драматически осложненное, но всегда неуклонно поступательное движение советского революционного кинематографа.

Принципиальную и поучительную удачу глав, написанных Р. Юреневым, С. Гинзбургом, К. Церетели, Н. Абрамовым, Ю. Ханютиным, отметили многие участники обсуждения. В. Кузнецова обратила внимание на то, что у Ю. Ханютина точные характеристики конкретных яв-

лений кино ведут к раскрытию определенных идейно-эстетических закономерностей; они должны сложиться и во многом уже складываются — коллективными усилиями — в единую систему, которую со временем можно будет рассматривать как логику кинопроцесса в целом. Возросший уровень киноведческого анализа в ряде глав, написанных и другими авторами, Л. Муратов усматривает прежде всего в стремлении и в умении обнаружить эту логику. Авторы «Истории» внимательно изучают многомерное движение кинематографа во времени, во взаимоотношениях со смежными искусствами. При этом они не уклоняются от разговора о противоречиях времени, отразившихся в ряде фильмов («Крестьяне», «Великий гражданин» Ф. Эрмлера).

Авторский коллектив, отметила в этой связи И. Сэпман, принципиально отказался рассматривать историю советского кино как «историю шедевров» и существенно обогатил наше представление о реальном кинопроцессе, включить в поле исследования фильмы полузабытые и забытые («Горизонт» Л. Кулешова, «Для вас найдется работа» И. Трауберга, «Просперити» Ю. Желябужского и другие), а также обоснованно пересмотрев прежние несправедливые, зачастую поверхностные и поспешные оценки ряда картин («Моя Родина» А. Зархи и И. Хейфица, «Старый наездник» Б. Барнета). Уточнить оценку и углубить анализ многих произведений (таких, как «Шахтеры» С. Юткевича, «Партийный билет» И. Пырьева) позволила плодотворная методика изучения фильма на всех этапах его создания, от первоначального замысла до экранного воплощения, — методика, ранее в работах такого рода не развернутая (даже в тех случаях, когда творческая история картины сохранилась в документах и свидетельствах).

Марксистско-ленинская диалектика учит, что только рассмотрение любого факта истории, в том числе и истории кино, не изолированно, не в формальных, а в содержательных и всесторонних его связях, с движением всего общества и искусства дает возможность понять конкретно-историческую обусловленность этого факта и просвечивающие в нем объективные закономерности художественного процесса. Именно верность такому историко-теоретическому принципу анализа, по мнению И. Сэпман и других участников обсуждения, позволила авторам второго тома значительно углубить исследование советского кино 30-х годов. Так, было убедительно опровергнуто мнение о том, что развитие нашего кинематографа этого десятилетия явилось прямым или косвенным отрицанием совокупного творческого опыта киноискусства 20-х годов. Наоборот, была неопровержимо показана диалектика взаимодействия экранного искусства того и другого периода: неизбежная полемика, с ее исторически обусловленными крайностями и с поисками новых путей, и столь же закономерная внутренняя преемственность, явившаяся развитием традиций ранней нашей киноклассики. Очень важна в этой связи и данная во втором томе более верная, чем прежде, оценка психологически-бытового направления в кино 30-х годов.

На это же обратил внимание А. Казин: переход от эпического пафоса «монтажного кино» к пафосу историко-психологического анализа, считает он, объяснен авторами второго тома не только приходом звука. «Переход от революционной ломки к мирному строительству и значение этого перехода для каждого отдельного человека — вот что, по мнению авторов, — отметил оратор, — явилось культурной почвой для формирования образной структуры, скажем, «Чапаева» — фильма, в котором тема революционной войны раскрыта с позиций человека 30-х годов». В такой постановке проблемы и в таком ее решении, справедливо указывали и другие участники обсуждения, выразилось верное понимание авторским коллективом истоков, генезиса, природы метода социалистического реализма, становлению и развитию которого уделено в «Истории» специальное внимание.

Крупная заслуга авторского коллектива — обстоятельное освещение истории советского документального кино. Принципиальную важность проделанной на этом участке работы отметила Н. Вольман. Разделы о документалистике экрана, не свободные от недостатков, тем не менее интересны современной постановкой проблем, выделением наиболее существенных

аспектов материала, рассмотренных в неразрывной и живой связи с исторической ситуацией. Впервые дан убедительный и достаточно полный анализ отношения Д. Вертова к использованию звука в документальном кино, точно прокомментирована полемичность его позиции по отношению к «Заявке» С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Г. Александрова, что имеет немалое значение для теории и, добавим, для практики документального кино.

Сильной стороной рассматриваемого коллективного труда является верное решение ключевого вопроса об отношении кинематографа к социалистической действительности, равно как и высокий уровень анализа отдельных фильмов. Подчеркнув это важное обстоятельство, некоторые участники обсуждения вместе с тем констатировали: историко-теоретический принцип исследования все же был сохранен авторами второго и третьего томов «Истории» не всзде.

Задачу создания общей истории советского многонационального кино как единого, целостного, общественно обусловленного кинематографического процесса «нельзя поэтому считать уже решенной» (Н. Игнатьева). Не выработана научная систематизация явлений киноискусства, что ведет к выбору аспектов исследования, иногда связанных лишь формально, внутренне недостаточно или вовсе не согласованных. Кинопроцесс еще не осмыслен на должном теоретическом уровне — здесь задолжала и наша теория кино — как очень сложная, многосторонняя динамическая система, хотя к такому пониманию и анализу сделан значительный и плодотворный шаг (Н. Горницкая). Отдельные главы второго и третьего томов, как показали участники обсуждения, все еще выступают в большой мере самостоятельными исследованиями. Необъясненным остается, например, соседство главы о кинодраматургии 30-х годов с главами о видах кино, вслед за которыми идут очерки о кинематографиях союзных республик. Случайным представляется место главы об экранизациях в композиции второго тома; недостаточно, кстати, обоснованно и само выделение экранизаций в самостоятельный раздел. Одним словом, по мнению многих участников дискуссии, композиция томов, принципиальная структура коллективных монографий еще не до конца продуманы. Это свидетельствует о том, что авторами «Истории» еще не была разработана во всех ее аспектах единая теоретико-методологическая, историко-типологическая концепция изучения истории советского кино.

Как видим, обсуждение четко обрисовало центральную проблему современной научной истории кино — выработку структуры исследования, способной адекватно отразить и выразить объективную логику кинопроцесса. Иными словами, необходимо соединение в киноведческом анализе исторического и логического подхода, необходима одновременно разработка понятийного аппарата такого анализа. Задача сложная, трудоемкая, но без ее принципиального решения мы не двинемся дальше. Логико-понятийный аппарат наших исторических исследований в киноведении, полагают некоторые участники обсуждения, все еще находится, так сказать, на догегелевской стадии: понятия следуют друг за другом в достаточно произвольном порядке (как и главы монографий). А они ведь, как известно, должны вытекать органически одно из другого, будучи взаимным развитием и продолжением. Такая внутренняя, существенная связь понятий (и разделов в исследовании) будет выражением и раскрытием внутренних, существенных связей самого содержания, самого движения кинопроцесса, структуру и логику которого воспроизводят структура и логика научной истории. Диалектика понятий и категорий истории кино как науки призвана выявить диалектику объекта изучения — кинематографического процесса как общественно-эстетического явления. Но здесь еще почти непочатый край работы для теории кино, которая, описав хотя бы в основе теорию фильма как эстетического целого, еще не дала необходимый фундамент для научной истории кино. Так в изучении различных, но неразделимых сторон кинопроцесса должно проявить себя взаимодействие истории и теории кино, которые либо усиливают, либо ослабляют друг друга, но всегда оказываются перед решением общих, хотя и по-разному формулируемых задач.

Именно это имели в виду участники обсужде-

ния (Я. Билинкис, В. Кузнецова, И. Сэпман, Е. Марголит), указывая на то, что авторский коллектив, создав в целом новаторский труд, оказался все же недостаточно последовательным в отказе от некоторых устаревших представлений и оценок и в формировании целостной системы взглядов на советское кино 30-х — начала 50-х годов.

Касаясь выявления специфики отдельных национальных кинематографий, Е. Марголит отметил, что в этом направлении предстоит еще большая работа. «Верное положение о социалистической культуре как становящейся, — сказал он, — не всегда находит развитие, преломление в анализе национальных кинематографий как представительниц конкретных национальных культур. Между тем национальная специфика может быть раскрыта только через анализ того этапа культурного процесса, на котором данную культуру застала социалистическая революция. Ведь общая для всех народов нашей страны социалистическая культура, революцией рожденная, утверждает себя в первую очередь через переоценку предшествующего этапа, а у каждой культуры этот этап был иной. Так, для Украины, пережившей героический период национально-освободительных движений всего три века назад, народно-героический эпос (как и вся народно-поэтическая культура) продолжал играть важную роль в культурном процессе. Следовательно, народно-героический эпос как фольклорный жанр, влияние которого отчетливо сказалось на ряде произведений украинского советского кино 20—30-х годов, непосредственно принадлежит еще и предшествующему этапу культуры, переоцениваемому ее новым этапом».

Существенно в этой связи замечание А. Казина, подчеркнувшего, что раздельное изучение каждого национального отряда советской кинематографии необходимо и оправдано, но «анализ национальной специфики русского советского кино — в отличие от кинематографий других народов — не идет дальше двух-трех поверхностных замечаний во втором томе».

Участники осбуждения обрисовали еще одну немаловажную проблему, нуждающуюся в широком и систематическом освещении. Дело в том, что недостаточно изучены основные закономерности исторического развития кино в связи с живыми традициями национальных культур, питающих наше киноискусство. Об этих прогрессивных, демократических традициях мы в последние годы говорим все чаще, рассматривая наиболее значительные фильмы. Однако пора уже приступить — таково общее мнение — к комплексному культурологическому анализу, сопряженному с анализом киноведческим, обширной проблемы национальных истоков нашей единой многонациональной кинематографии, тем более что эта проблема стала ареной разного вида спекуляций в псевдонаучных писаниях «советологов», да и у нас трактуется не всегда глубоко и точно.

Отсутствие четких ориентиров, а иногда и просто неполное знание материала истории национальной культуры приводят к противоречивым, поверхностным оценкам ряда важных художественных явлений. В этой связи Е. Марголит обратил внимание на следующее. Во втором томе «Аэроград» А. Довженко без пояснений называется то эпопеей («современным эпосом», хотя это, в данном случае спорное, жанровое определение требовало специального обоснования), то «романтической кинодрамой», что тоже нуждается в толковании. А оно могло быть получено только на основе точного знания корней поэтики Довженко, своеобразно обусловивших, в сочетании с другими факторами, оригинальность его художественного мира и жанровую уникальность его фильмов, если уже речь зашла о жанрах. Далее, «Прометей» И. Кавалеридзе на основании только абстрактно взятых формальных признаков отнесен к «монтажно-типажному» кинематографу и по этой причине — как архаизм, как некое реликтовое образование — исключен из числа закономерных явлений киноискусства 30-х годов. Между тем этот фильм — гораздо более сложное произведение, лишь косвенно связанное с монтажным стилем дозвукового кино.

Неточность конкретных оценок, справедливо подчеркнула В. Кузнецова, «появляется в обсуждаемом труде именно тогда, когда авторы отрывают фильм от кинопроцесса и от его социокультурного контекста. В отрыве от ки-

нопроцесса неполно оценивается творчество и некоторых режиссеров, например, Николая Экка, последовательно отстаивавшего мелодраму в советском кино. Не очень удачная судьба этого режиссера отразила судьбу мелодрамы в нашем кино 30-х годов.»

Я. Билинкис высказал мысль, что громадный и разнообразный фактический материал, впервые в таком объеме введенный в киноведческий обиход, еще не мог быть развернут авторами второго и третьего томов в подлинно научную историю советского кино. Эту оценку не разделили многие участники обсуждения. Но возражая Я. Билинкису, не следует, по-видимому, сбрасывать со счетов и некоторые его аргументы. Вот они: недостаточная исследованность закономерностей развития киноискусства, отсутствие теоретического обоснования кинопроцесса как системы, конкретно-исторически обусловленной и позволяющей выявить внутренние взаимосвязи многообразных художественных явлений. Безусловно прав ученый, не согласившись с утверждением, будто «Бежин луг» С. Эйзенштейна был неуместен, не ко времени в кино 30-х годов. Это утверждение, полагает Я. Билинкис, свидетельствует о наличии у автора раздела некоего априорного, жесткого представления о том, каким — нормативно — должно было быть киноискусство этого периода. Неясно и то, почему этот период не мог вместить такое отнюдь не случайное явление, как опыт философской трагедии на материале классовой борьбы в деревне. Верно и то, что оценки отдельных произведений и анализ их художественных компонентов, как отметил оратор, не всегда складываются в монографиях в общую картину эволюции кинематографа изучаемого периода.

Весьма актуальный аспект обсуждаемых работ осветила В. Кузнецова. Высоко оценив главы о научно-популярном кино, написанные М. Нечаевой, и разделы, принадлежащие перу Ю. Ханютина, она отметила, что некоторые другие главы полностью или частично тяготеют к тому, чтобы стать «набором более или менее удачных рецензий, скрепленных лишь хронологией появления фильмов». В. Кузнецова поставила и проблему полноты описания материала в историко-теоретическом исследовании искусства. Ее суть, как она вкратце была изложена оратором, сводится к тому, что историки обязаны изучить всю, без исключения, совокупность фактов и выработать методику ее анализа, которая позволила бы, не рассматривая отдельно каждое произведение (что практически невозможно и в принципе не нужно), дать в то же время исчерпывающе полную характеристику теоретически выделенных типологических рядов. Эти ряды включают родственные явления, так что описание наиболее характерных из них уже само по себе поведет к раскрытию основных особенностей произведений всего ряда, а их индивидуальные особенности могут быть рассмотрены специально — в различных аспектах. Но если такая трактовка, отмечали некоторые участники обсуждения, целесообразна, надо будет, как подчеркнул Л. Муратов, активнее использовать опыт советского искусствознания последних лет, теоретико-методологические достижения нашей науки о литературе, о театре. Это помогло бы избежать отмеченного И. Сэпман «концепционного разнобоя и перепадов уровней анализа».

В «Истории», отмечает она, возвращена нам картина А. Зархи и И. Хейфица «Моя Родина». Однако в двух разных главах даются противоположные оценки этому фильму. К счастью, такие расхождения в «Истории» единичны.

Участники обсуждения не обошли вниманием еще одну проблему, без принципиального решения которой невозможно создание общей истории кино. Речь идет о соотношении и взаимосвязях «частных» историй, прежде всего — историй видов кино и историй художественных компонентов фильма. Между тем, отметил Я. Бутовский, «как первый том «Истории», так и два последующих — это, по сути, история режиссерского кинематографа. Поэтому «История» не дает еще представления ни о вкладе отдельных операторов, ни о развитии операторского искусства и его роли в общем развитии советского кино, ни о роли советских операторов в развитии мирового киноискусства, ни об обратных влияниях зарубежных операторов на

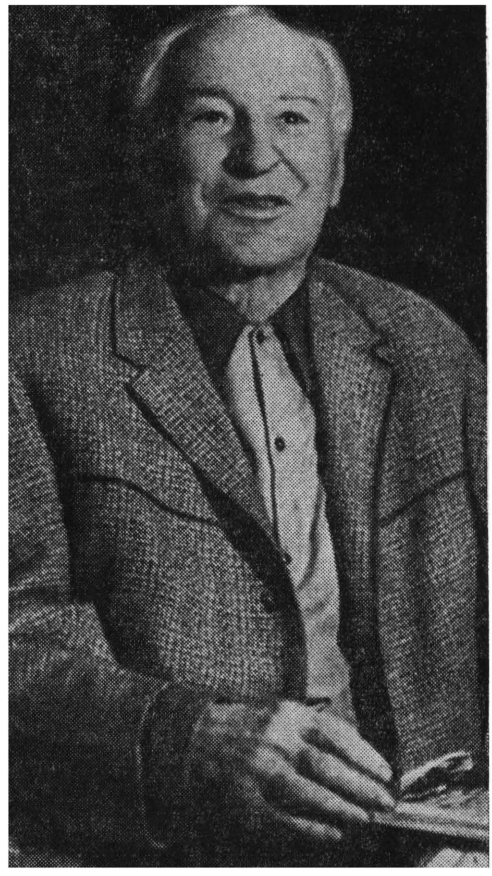
советских. Необходимо изучать не только узкооператорские проблемы, но историю выразительных средств кино в целом», — справедливо подчеркнул оратор.

В этой связи С. Дробашенко и М. Зак, представлявшие на обсуждении авторский коллектив, указали на то, что в вышедших томах действительно нет и по объективным причинам не могло еще быть достаточно разработанных «частных» историй художественных компонентов фильма — кинодраматургии, режиссуры, мастерства оператора, актера, кинохудожника, кинокомпозитора. Эволюция искусства оператора и актера не описана подробно, а лишь обозначена в основных, опорных моментах. Более детально освещена история кинодраматургии. Но на данном этапе развития нашего киноведения это вполне объяснимо. Разумеется, говорилось это обоими ораторами не «для справки» и отнюдь не бесстрастно. Наоборот, ими была еще раз подчеркнута неотложная задача разработки научных историй всех художественных компонентов фильма. Однако такая задача требует серьезных коллективных усилий всего фронта нашей науки, ибо истории компонентов фильма немыслимы без прямой помощи развитых теорий этих компонентов. Дело осложняется еще и тем, что такие теории могут стать всерьез действенными не сами по себе, а только как части единой, общей теории фильма. Только она, стимулируя создание историй художественных компонентов, в то же время будет понуждать их складываться в крайне необходимую нам историю фильма как эстетического целого. Какой бы обширной и трудоемкой, однако, ни была эта работа, подчеркнули С. Дробашенко и М. Зак, чем скорее мы за нее сообща возьмемся, тем лучше. Все необходимые предпосылки для успешного продвижения вперед у нас есть.

Итак, подводя итог, можно сделать вывод, что в ходе основательного и многостороннего обсуждения второго и третьего томов «Истории советского кино» были объективно оценены достоинства и недостатки этого в целом удачного и во многом новаторского коллективного труда. Он бесспорно является важнейшим этапом, значительной вехой в развитии марксистской науки о кино. Более того, эта капитальная работа столь существенна, что открывает новый период в создании теоретической истории советского киноискусства и станет, без сомнения, прочной основой дальнейших фундаментальных исследований, задачи и перспективы которых уже сегодня помогает глубже осознать. И прежде всего надо отметить, что благодаря «Истории» яснее стала сущность центральной проблемы, над которой продолжает трудиться советское киноведение. А это большой шаг вперед. Сегодня уже никому не нужно доказывать, что столь необходимая нам общая научная история советского многонационального кино не может быть простой суммой приложенных друг к другу историй: 1) национальных кинематографий, 2) видов кино, 3) компонентов фильма. Она должна выступить теоретическим обобщением открытых общими усилиями закономерностей, которые суть проявления закономерностей основополагающих, общественно-эстетических, обусловливающих единый, целостный кинопроцесс внутри общенародной социалистической культуры. Из четко осознанной современной теоретико-методологической ситуации вытекает и во многом новая методология киноведческого анализа. Безотлагательной является дальнейшая разработка элементов и структуры общей истории советского киноискусства.

Как было подчеркнуто, ее создателям предстоит в конкретном анализе раскрыть и в единстве исторического и логического воспроизвести — в содержании и в структуре исследования — не формальное «соседство», а синтез художественных компонентов, как он осуществляется в целостном фильме. Предстоит показать не соприсутствие, а содержательное взаимодействие видов кино в реальном кинопроцессе. И, наконец, не только сходство и различия, а и генетическое родство национальных кинематографий в едином русле становления и развития советского кино как специфического общественно-эстетического явления.

Е. Левин



Н. А. Лебедев

Ушел из жизни Николай Алексеевич Лебедев, чье имя неотделимо от истории советской кинематографии. Его деятельность — целая эпоха в нашей науке о кино. Он был одним из зачинателей, одним из организаторов отечественной школы киноведения, профессионального кинообразования, неутомимым и страстным пропагандистом кинематографа.

В 1922 году в газете «Правда» появилась статья Н. А. Лебедева «Внимание кинематографу!», которая положила начало горячей дискуссии о киностроительстве в нашей стране, привлекла к нему внимание широкой советской общественности. Это стремление привлечь особое внимание к кинематографу, важнейшему из искусств, красной нитью проходит через всю научную, педагогическую и организаторскую деятельность выдающегося нашего киноведа.

Знаменательно, что и последняя его книга, вышедшая в 1974 году, названа «Внимание: кинематограф!».

В ней автор говорит: «Главным стимулом для создания этой книги было убеждение, что отраженные в ней события и факты, свидетелем которых я был в течение полувека, помогут читателю расширить представление о кинематографе, как многогранной области культуры».

Н. А. Лебедев, как никто из киноведов, видел кинематограф многогранно, исследовал и призывал к исследованию разных его сторон.

Обозревая обширную и плодотворную деятельность Николая Алексеевича в советском кино на протяжении более пятидесяти лет, выделяешь как ведущие его черты партийную принципиальность и последовательность, бойцовский темперамент ученого, публициста, педагога. Он, вступивший в партию в 1918 году, во всем и всегда был настоящим коммунистом, настоящим борцом за дело партии.

У Н. А. Лебедева, при всем разнообразии его интересов, были свои центральные темы — кино и революция, кино и партия, кино и народ.

Роль научных работ и открытий Н. А. Лебедева в развитии советского киноведения еще не освещена полностью. Она нуждается в исследовании.

В предисловии к книге «Внимание: кинематограф!» он писал: «Прежде всего я — политик и социолог. И с этих позиций подходил и подхожу ко всем событиям, в которых участвовал на протяжении полувека.

Этот аспект не случаен.

Я принадлежу к тому поколению советской пролетарской интеллигенции, которое сформировалось в огне Октябрьской революции и гражданской войны, в духовном климате и пафосе той великой эпохи, — поколению, которое с первых дней революции закалялось в политических, военных, идейных боях за социализм.

В этом отношении моя кинематографическая биография в какой-то мере типична...»

Да, кинематографическая биография Н. А. Лебедева типична и типична в главном.

Жизненный и научный путь его не был простым и легким. О начале этого пути он сам писал: «... в те годы предпринимая первые шаги к претворению в жизнь мечты о создании новой, коммунистической культуры, вдохновляющей и воспитывающей народные массы, мы жаждали незамедлительного ее осуществления. Мы торопили ход истории и пламенно негодовали против всякого рода затяжек и помех. Этими настроениями проникнуты были и первые мои статьи по кино».

Торопили ход истории, негодовали против всякого рода затяжек и помех не только первые научные статьи и публицистические выступления Н. А. Лебедева. Эта нетерпеливость, жажда незамедлительного осуществления новой коммунистической культуры пронизывает всю его деятельность ученого до последних дней жизни.

Активный участник Октябрьской революции, он приходит в журналистику с фронтов гражданской войны. Печатается в «Правде», «Рабочей газете», «Театральной Москве». Быстро становится авторитетным журналистом и критиком, деятельным участником культурного строительства. Редактирует первый кинематографический журнал «Пролетарское кино». Назначается главным редактором «Киногазеты», затем «Киножурнала АРК», а несколько позже журнала «Искусство кино».

Н. А. Лебедев был одним из организаторов и первым секретарем Ассоциации революционной кинематографии, в теоретическом органе которой («Киножурнал АРК») выступает с критико-теоретическими статьями («Первый пролетарский фильм», «Крупная победа», «Шесть аргументов «Потемкина»), утверждавшими и пропагандировавшими достижения советского революционного киноискусства. К этому же времени относятся его боевые выступления в печати против недооценки научно-популярного и учебного кинематографа и их роли в системе коммунистического образования и воспитания. Тогда же, в двадцатые годы, выходит его первая научно-публицистическая книга «Кино — его история, его возможности, его строительство в Советском государстве». Это была одна из самых первых наших серьезных работ о кинематографе.

В начале 30-х годов Н. А. Лебедев занимается в аспирантуре Коммунистической Академии, а затем в Институте красной профессуры.

К этому времени относятся его статьи о текущих проблемах кинохроники. Молодой ученый интересно размышляет о ее специфике, о формах использования хроники в агитационно-пропагандистской работе.

Исходя из основополагающего определения задач кинохроники и ее места в развитии новой, социалистической кинематографии, данного В. И. Лениным в беседе с А. В. Луначарским («...производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники»), — Н. А. Лебедев в своем исследовании «Кинохроника — кинопублицистика» заостряет внимание на принципе партийности как основном принципе теории и практики советской кинохроники, призывает кинодокументалистов учиться на богатейшем опыте партийной прессы, справедливо утверждая, что при всем различии между газетой и экраном «многие формы, практикующиеся нашей печатью, могут найти место в модифицированном виде и в кинохронике».

Среди основных киноаудиторий тех лет (общая, рабочая, колхозная) он настойчиво выделяет «еще одну аудиторию — аудиторию завтрашнего дня». «Лицо СССР, — писал он, —

меняется невиданными темпами. Уже сейчас молодежь не представляет себе многое из того, что происходило в стране пятьдесят лет назад и казалось очевидцам заурядным, повседневным, не вызывавшим никакого интереса... Хроника обязана обеспечить историю документальным материалом, дающим правильное представление о наших великих днях».

Настолько творчески и политически дальновидной была такая постановка вопроса! Как часто, работая над историко-документальными фильмами, мы ощущаем, увы, невосполнимые упущения кинохроники прошлых лет, когда не учитывалась «еще одна аудитория — аудитория завтрашнего дня».

Работа «Кинохроника — кинопублицистика», в которой был поставлен ряд важнейших методологических проблем документального кино, была преддверием разработки автором общих проблем специфики кинематографа как важнейшей области идеологии.

К первой половине 30-х годов, по окончании Института красной профессуры, Н. А. Лебедев защищает кандидатскую диссертацию «К вопросу о специфике кино».

Эта важнейшая проблема была выдвинута практикой, непосредственно вызвана к жизни острейшей дискуссией тех лет о путях социалистической реконструкции советского кинематографа. Следы этой дискуссии отчетливо ощутимы в самой композиции работы, в ее полемическом характере и практической направленности. Это была первая в СССР диссертация по социологии киноискусства, одно из первых марксистских исследований в этой области.

В диссертации рассматривались диалектика идеологических и материально-технических элементов в кинематографе, их взаимосвязи и взаимозависимости. Постановка этого вопроса в ту пору была важна и для кинематографической практики, и для науки о кино. Автор описывал разрабатываемую им методологию исследования специфики кино как искусства, доказывал на конкретных примерах, что, как ни велика роль технического фактора в кино, сам по себе этот фактор не является и не может являться решающим в образовании специфической художественной киноформы.

Говоря о специфике кино, Н. А. Лебедев прежде всего изучал тогда гносеологический и социологический аспекты кинематографа. Этот ракурс исследования, исторически вполне закономерный и актуальный, позволял осуществить научный историко-социологический анализ специфики кино как наиболее массовой формы коммуникации, оставляя в стороне аспект эстетический. Недостаточность только социологической аргументации при определении специфики кино ощущал и сам автор, не раз возвращаясь к этой проблеме в своих более поздних трудах. Так, в статье 1965 года «О специфике кино» (сб. «О киноискусстве») он расширяет и углубляет анализ специфики кино как явления эстетического.

Глубокое изучение особенностей кинематографа как общественно-эстетического явления позволило Н. А. Лебедеву сформулировать ряд важных положений вошедших в актив советской науки о кино.

С 1931 года начинается плодотворная неутомимая педагогическая деятельность Н. А. Лебедева во ВГИКе. Она продолжалась до последних дней его жизни. Сам он считал педагогику, совершенствование кинообразования основной своей целью и задачей.

Во ВГИКе он не только педагог, разрабатывавший основные курсы киноведческого факультета, собравший на кафедре коллектив энтузиастов. Н. А. Лебедев принимает активное участие в превращении техникума в высшее учебное заведение, создает новые кафедры и факультеты, первую программу курса «История кино СССР», руководит научной работой вуза, многое делает на посту его директора. По его инициативе с 1935 по 1939 год сценарный и режиссерский факультеты занимаются по учебным программам типа академии, что позволило усовершенствовать педагогический процесс.

В первые годы после реорганизации ВГИК переживал серьезные трудности в учебно-творческом и в материально-техническом отношениях. Возникали частые и острые дискуссии о путях дальнейшего развития кинообразования. Этот период становления института нашел свое отражение в программных статьях Н. А. Лебе-

дева «Мечты о будущем ВГИКа», «К истории ВГИКа (1919—1930)».

Особое место в системе кинематографического образования принадлежит киноведческому факультету ВГИКа, организатором и многолетним руководителем которого был Н. А. Лебедев. Факультет этот играл и играет важную роль в развитии советского киноведения.

В статье «Профессия — киновед» Лебедев увлеченно описал, как многообразны сферы применения киноведческих знаний сегодня. «...еще почти не начата работа по включению киноведов в отделы культуры республиканской и областной печати (где так недостает квалифицированных кинокритиков), в систему проката и кинофикации (где давно нужны консультанты и методисты-киноведы), в педагогические вузы (где давно назрела необходимость в преподавании основ истории и теории кино), в крупнейшие дворцы культуры и т. д. В ближайшие годы потребность в людях этого профиля будет расти в геометрической прогрессии — нужны будут не десятки, а сотни и тысячи киноведов разных специальностей».

Кафедра истории и теории кино ВГИКа (ныне кафедра киноведения), долгие годы возглавляемая Н. А. Лебедевым, стала научным центром в области истории, теории, критики, а с 60-х годов — и социологии киноискусства.

В свое время В. И. Ленин подчеркивал важность и необходимость систематического учета воздействия фильмов на зрителей. Н. А. Лебедев постоянно обращался к различным аспектам этой проблемы, начиная с самых ранних своих кинематографических выступлений. Первые опыты социологического изучения зрителей проводятся им уже в Ассоциации революционной кинематографии (1924). В 60-е годы проблемы социологии кино — в центре внимания его теоретической, педагогической и организаторской деятельности. Он ведет семинар, а затем и профилирующий курс «Кино и зритель» на киноведческом факультете ВГИКа, возглавляет общественный Совет по проблеме «Кино и зритель» при Союзе кинематографистов СССР.

В основу опубликованной в сборнике «Кинематограф сегодня» (вып. 2, 1970) статьи «О социологических исследованиях кинематографа» положен доклад Н. А. Лебедева на первой расширенной сессии Совета в 1968 году. Конкретные проблемы, поставленные и разработанные в этой статье, становятся все более и более актуальными. «Фильмов много, и они разные. Зрителей еще больше, и они также разные. Как найти зрителю «свой» фильм? И как фильму найти «своего» зрителя?». Эту задачу, как уравнение со многими неизвестными, Н. А. Лебедев ставит и в другой статье — «В защиту зрителя». Опубликованная в газете «Советская культура» (1967), статья эта вызвала широкую и плодотворную дискуссию.

Литературно-научная деятельность Н. А. Лебедева многообразна по жанрам: он оставил нам ряд статей по основным проблемам кинокритики, теоретические исследования природы и специфики кинематографа, монографии, посвященные выдающимся деятелям советского киноискусства. (Особое место среди них занимает книга «Щукин — актер кино».) В 1939 году он выпустил тщательно составленный и прокомментированный сборник документов и материалов «Партия о кино», куда вошли основополагающие высказывания В. И. Ленина о киноискусстве и важные партийные документы. Впервые в истории нашего киноведения Н. А. Лебедев создает капитальный труд по истории советского кино немого периода — «Очерки истории кино СССР», вышедший двумя изданиями. В июне 1978 года издательство «Советская Россия» выпустило его автобиографическую книгу «Смольный, Москва, Россия», в которой содержатся ценнейшие материалы по истории становления советской журналистики. Эта интереснейшая, богатая новыми фактами книга оказалась последней, которую Николай Алексеевич подарил своим друзьям... В типографии находится еще одна его работа о проблемах современной социологии кино — «КПД кинематографа».

К 50-летию советской кинематографии Н. А. Лебедев выступил с программной статьей «Нужна большая наука о кино» (сб. «Кинематограф сегодня», 1967), где, подытоживая опыт советского киноведения, заострил внимание на новых проблемах. «...За последние десятилетия, — писал он, — продолжая стреми-

тельно расти вширь и вглубь, кинематограф стал еще более сложным, чем до войны, комплексом искусства, культуры и хозяйства, комплексом, в котором переплетаются художественное творчество с производственно-техническими процессами, вдохновение с трезвым экономическим расчетом, проблемы эстетические с социально-психологическими, задачи познавательные с политическими и морально-воспитательными. А чем сложнее явление, тем труднее проникнуть в его закономерности, раскрыть связь с окружающим миром, понять взаимодействие его частей. Чем сложнее область творчества, тем пагубнее эмпиризм, самотек, дилетантизм в работе, тем опаснее «потолочные», «волевые» решения в руководстве ею. Тем, следовательно, бóльшую роль в этой области должна играть наука».

Через всю статью красной нитью проходит мысль, что дальнейший прогресс киноискусства немыслим без всемерного развития науки о кино, что объектом ее сегодня должны быть не только виды искусства, но и вся кинематография в целом.

Литературно-творческая и педагогически-теоретическая деятельность Н. А. Лебедева всегда сочеталась с научно-организаторской. Он неустанно ставил перед киноведением все новые и новые задачи, расширял подлежащую исследованию проблематику, разрабатывал методику ее анализа, искал, собирал и воспитывал научные кадры.

В историю науки о кино Н. А. Лебедев вошел как один из основоположников не только советского, но и мирового киноведения. Его работы переведены на многие языки и внимательно изучаются во всех киношколах мира.

Многогранную научную деятельность Н. А. Лебедева отличала ясная научная логика — он изучал историю кино, его природу, организацию, экономику, а также зрительскую аудиторию, без систематического анализа которой киноведение не может быть полноценной наукой.

Николай Алексеевич Лебедев одним из первых четко показал внутренние связи между основными разделами киноведения — историей, теорией, социологией кино, кинокритикой — и обосновал необходимость их комплексного развития. В работах последних лет он подробно и доказательно описал науку о кино как стройную систему знаний, в центре которой — фильм и зритель. Важно при этом подчеркнуть: Н. А. Лебедев всегда настаивал на том, что и фильм, и зритель, и кинематографический процесс в целом всегда должны рассматриваться исторически, в широком и точном общественно-политическом и социокультурном контексте. Ученый не уставал напоминать и о том, что кинематограф нельзя изучать в отрыве от других искусств. Его многочисленные ученики, работающие ныне во всех союзных республиках, на всех киностудиях страны, хорошо помнят, как горячо он, истинный рыцарь «десятой музы», говорил о том, что кинематограф может успешно развиваться, лишь постоянно учась у своих старших собратьев, а они, в свою очередь, должны смелее использовать его богатый опыт.

В Николае Алексеевиче не было и следа цеховой замкнутости, профессиональной узости или снобизма. Он был открыт всему новому, умел видеть и убежденно поддерживать подлинно новаторские поиски и никогда не поддавался соблазнам «моды».

Если попытаться в нескольких словах определить отличительные черты многогранного творчества заслуженного деятеля искусств РСФСР, доктора искусствоведения, профессора Николая Алексеевича Лебедева, то это прежде всего высокая принципиальность, партийная страстность, человеческая честность, бескорыстная преданность советскому искусству.

Новые поколения киноведов будут учиться этому у Николая Алексеевича Лебедева.

Сегодня его уже нет с нами. И все же он не ушел от нас. Его труды всегда с нами.

В. Ждан

М. Туровская

Фердинанд и другие

Никакая Неделя не может сколько-нибудь полно представить кинематографию страны — тем более кинематографию, не выступающую в единстве национальной киношколы, как это было, положим, с итальянским неореализмом или даже французской «новой волной», а разбросанную, неоднородную, пеструю. Шесть фильмов ФРГ, прошедших на наших экранах, — это шесть фильмов, из которых кое-что можно узнать о жизни, кое-что о направлении интереса к ней кинематографистов, кое-что о самой кинематографии. Но сколь-нибудь полного «группового портрета» даже «нового немецкого кино», как именует его западная кинопресса, начавшегося после памятного манифеста 1962 года в Оберхаузене, она не дает. Хотя бы потому, что режиссеры, имена которых муссируются в европейской прессе — Райнер Вернер Фассбиндер, Вим Бендерс, Вернер Херцог [1], Фолькнер Шлендорф [2], Жан-Мари Штрауб, — в ней не представлены. Пробелов слишком много. Поэтому будем говорить о Неделе фильмов ФРГ, не более того.

Неделя эта обнаруживает некоторые общие черты на уровне тематически-сюжетном и на уровне киногении.

Обращает на себя внимание интерес, если не к аутсайдерам социальной системы, то к ее периферии. Два фильма Недели из шести — «Золотое дно» и «Лина Брааке» — посвящены судьбе стариков пенсионеров.

Это имеет вполне реальные основания в реальности: пенсии для престарелых (которые в условиях инфляции непрерывно падают) служат в ФРГ одним из камней преткновения как в социальной борьбе, так и в предвыборных кампаниях партий. Быть может, кое-какую роль играет и общая тенденция современного экрана, связанная с волной «ретро» не только как стиля, но и как содержания. «Звезды» прошлых десятилетий, ушедшие в тень, снова восходят на кинематографический небосклон в ретроспективах старых своих лент (форма, практикуемая как киноклубами, так и массовым «медиумом» телевидения) и в новых лентах.

Впрочем, к Хайнцу Рюману это не относится: он если и отходил в тень в послевоенные годы, то ненадолго и сохранил свою репертуарность и популярность от дней самых первых своих успехов на экране, когда выступил в амплуа «простака» в шлягере 1930 года «Трое с бензоколонки» вместе с знаменитой тогда любовной парой УФА: Лилиан Харвей и Вилли Фричем. Интересно другое: если одна из прошлых Недель продемонстрировала этого неутомимого актера, как «звезду» коммерческого, развлекательного кинофильма «Капитан» с его глянцевитой, открыточной эстетикой, который стал, что называется, «кассовым» и у нас, то в ленте «Золотое дно» молодого режиссера Ферхофена он выступает в роли отнюдь не развлекательной. Да и фильм никак не ориентирован на открыточность. Мюнхен — один из красивейших городов Федеративной Республики — предстанет в фильме городом бедняков и неудачников, городом разбитых надежд и несложившихся судеб. Грошовая похлебка в ночлежке, куда не каждый раз удается устроиться 70-летнему герою Хайнца Рюмана,

[1] Его фильм «Каждый за себя, бог против всех» демонстрировался в «Иллюзионе».

[2] Его фильм «Поруганная честь Катарины Блюм» был в нашем прокате.

а не то приходится ночевать, накрывшись видавшим виды пальто где-нибудь в тоннеле метро, а закусывать и вовсе на улице. Трущобы, где ютятся такие же, как он, бывшие люди; стандарт дешевых квартир и универмагов, убогий мир пивных и невеселых ярмарочных развлечений — изнанка жизни современного большого города, среда обитания бродяги Альфреда, которого играет Хайнц Рюман, и его нового знакомца — молодого полицейского Эрвина Колоцечик, в роли которого выступает Марио Адорф. История странной дружбы этих двух столь непохожих людей, в которую на один момент входит еще одна такая же неприкаянная душа — югославская девушка Милена, приехавшая на заработки (Споменца Петрович), — составляет сюжет фильма. Но при всей угрюмости ночлежки, при убожестве жизни, которую ведет старый Альфред, мыкаясь по задворкам большого города, это все же не фильм о «положении пенсионеров». Это история скорее душевного, нежели социального аутсайдерства, несостоявшейся мечты, неустроенности человека в мире, который равнодушен к его человеческой личности, к его душе, хотя и готов кое-как прокормить его бренное тело. Ибо старый Альфред недаром отказывает себе во всем и трясется над каждым пфеннингом: приработав случайной работой, а то и приворовав где-нибудь в универсальном магазине, он скрупулезно откладывает все сэкономленное в сберкассу, а книжку тщательно упрятывает куда-то в брючину, в носок. Прекрасный комический актер Хайнц Рюман не использует при этом ни один повод, ни одну самую благодарную возможность, чтобы вызвать смех или, наоборот, растроганную улыбку зрителя. Он играет непривычно — суховато, «дистанцированно». В его герое нет ни стариковского плутовства, ни жалости. Чувство собственного достоинства, которым проникнута вся его обшарпанная фигура, не имеет в фильме и трагикомического «чаплинского» заострения. Он ожесточен и насторожен против мира, который в свою очередь равнодушен к нему. Но это холодное старческое одиночество упрямо в своей мечте: Альфред копит гроши, чтобы совершить путешествие на далекую Майорку, под благословенное южное небо, в тепло и беспечность, где можно будет оттаять его сумрачной, замкнувшейся душе.

Такую же мечту о путешествии, о далекой Майорке лелеют обитатели дома призрения в фильме «Лина Брааке»: на ней спекулирует мелкий маклер, который время от времени наезжает к старикам в надежде выманить какой-нибудь ценный антикварный хлам, — и стало быть не случайна эта сумрачная устремленность героя Хайнца Рюмана.

А я вспоминаю бесчисленные кадры немецкой хроники 30-х годов: пароходы общества «Kraft durch Freude» («Сила в радости»), которое в гитлеровские времена за недорогую сравнительно плату представляло рабочим и мелким служащим возможность совершить экзотическое путешествие на Майорку (по каким-то экономическим, быть может, причинам — Майорка и была доступным «эдемом» для «среднего немца») — недорогая компенсация за душу, отданную в рабство. И эта невнятная экзотика юга, теплой страны, синего вольного неба так и осталась, видимо, для среднего класса символом «силы через радость», молодости, быть может, и чего-то еще, что трудно расшифровать словами.

Ради этой мечты о далекой Майорке и совершает старый Альфред свои незабавные мошенничества и наводит свою, угрюмую экономию. Можно понять авторов фильма так, что воображаемой Майорки этой нет на самом деле; не существует искомого тепла в холодном мире взаимного равнодушия, а если его и искать, то не там, не на географической карте, а в окружающих людях.

Так из бестолочи встреч полицейского и бродяги (вспомним очаровательный сюжет с Тото) зарождается странное подобие дружбы: в сущности герой Марио Адорфа также неприкаян в этом городе, где он вроде бы должен чувствовать себя хозяином на своей патрульной машине. За грубоватым, мнимо-напористым типажом Марио Адорфа кроется такая же неудовлетворенная мечта, как у старика, тоже окрашенная цветами его мо-

лодости; недаром этот отяжелевший уже страж порядка мечтает о карьере и скрашивает досуг, носясь на мотоцикле, наряженный наподобие каких-нибудь «ангелов ада» 50-х годов. Бессмысленное лихачество и подрывает его непрочную карьеру: он попадает в аварию, несясь на служебной машине за закуской...

Бродяга и полицейский сближаются, выяснив, что они происходят из одного и того же местечка в Силезии: на самом деле их объединяет сиротство. У Альфреда все его прошлое — семья, дом, человеческие привязанности — отнято войной. В бессвязных воспоминаниях предстают обрывки прошлого. Он больше не может ни «осесть», ни «обзавестись». Славянская фамилия полицейского тоже выражает его «пришлость» в трезвом, деловом, направленном на потребительство мире его семьи: родина его осталась за границей Федеративной Республики, и земляк представляет для него подобие исконных человеческих связей. Тема этой неприкаянности крепнет в эпизоде с Миленой, которую поджидает старик у узорчатых ворот общежития: он привязывается к ее молчаливости, неуклюжести, к ее непохожести на окружающих, к ее одиночеству так, что даже нарушает девственность своей сберегательной книжки. Безошибочен трагикомический эпизод с дорогой сумкой, которую он честно покупает, не зная, что девушка уехала восвояси, и которую, увы, отбирают у него в магазине, заподозрив мошенничество, актер играет, не нарушая избранной дистанции между собой и ролью и не греша сентиментальностью.

Уезжает Милена, и Эрвин направляет всю свою бесполезную энергию, чтобы заставить старика исполнить мечту и отправиться на свой воображаемый юг. Но мечта потому и мечта, что она неисполнима (вспомним американские фильмы «мечты» — «Полуночный ковбой», «Чучело», «Калифорнийский покер» и другие). Старый Альфред знает это лучше, чем его молодой друг. Потому, когда Эрвин заставляет его взять деньги с книжки, покупает ему билет на Майорку и самолично отвозит его в аэропорт, он прощается с другом, но... остается на земле. Сквозь широкое стекло современного аэродрома старик видит, как идут его предполагаемые спутники к самолету, как взмывает в небо гигантский лайнер, унося с собой его скаредно собранные денежки. А мечта — до нее не долетишь и на самом современном лайнере...

Если «Золотое дно», несмотря на историческую и географическую точность его «местного колорита» (война, унесшая родных и близких Альфреда, славянская фамилия Эрвина, «иностранная рабочая» Милена), принадлежит к заметному потоку западных фильмов «мечты», то «Лина Брааке» Берхарда Зинкеля на том же материале жизни пенсионеров представляет совершенно оригинальную комедию, основанную на юридических тонкостях финансового права Федеративной Республики. Недаром ее сценарист и режиссер Берхард Зинкель — бывший юрист, а картина сразу принесла ему успех и премию фестиваля в Западном Берлине.

Фильм Зинкеля лишь на первый взгляд имеет нечто общее с той — не столь уж редкой — коммерческой моделью комедии, где действие происходит в доме призрения и старики хитроумно добиваются права стряпать яблочные пироги по своему усмотрению, веселиться, дружить, может быть, даже любить, а не прозябать. Добиваются, одним словом, прав сердца. Здесь есть все это: уродливый «туальденоровый» быт приюта под эгидой молодого, энергичного директора, которому опостылели его дряхлые клиенты. Неуютная комната, где престарелую Лину Брааке встречают две одинаково враждебные молчаливые сестры; унылая трапеза со старческими пересудами; законы и табу маленького мирка, похожие на табу и предрассудки большого мира. Но фильм не о правах сердца, а о правах личности. Недаром он начинается еще до приюта, в частновладельческом доме, где проживала Лина Брааке прежде и который за смертью владельца отошел к банку. И название фильма в полном виде гласит: «Лина Брааке — интересы банка не могут совпадать с интересами Лины Брааке».

«Золотое дно», режиссер Михаэль Ферхофен

Картина рассказывает о столкновении живого человека с безличной банковской машиной: с холодным стандартом ее канцелярии, с ее чиновниками и интересами, которые не принимают в расчет не только человеческие интересы старой Лины Брааке, но даже юридический документ — завещательное распоряжение бывшего домовладельца. Так Лина Брааке со своим чемоданчиком оказывается в приюте для престарелых.

Замечательно человеческое достоинство, каким наделяет свою героиню Лина Карстенс — некогда хорошая актриса на «народные» роли. Подобно Хайнцу Рюману, она не апеллирует к состраданию и не старается расположить зрителя юмором. Актриса заискивает перед зрителями так же мало, как ее героиня перед чиновниками банка. Один-единственный кадр: лицо старой женщины на подушке в первую приютскую ночь — вот все, что позволяет себе режиссер из области «переживаний». Лина Брааке приемлет свою участь без мятежных порывов, но и без смирения, со спокойной деловитостью деятельной натуры. Где-то на свалке она отыскивает старый велосипед и принимается за его починку, чтобы обеспечить себе «транспортное средство», а с ним и некоторую первичную свободу. Так добирается она до своей знакомой парикмахерши, которая вышла замуж за уроженца Сардинии. Как и в «Золотом дне», минуя социальные ячейки, завязываются странные человеческие связи. Приютское «общество», одержимое даже в своем убожестве всеми предрассудками большого мира, отвергает Лину. Зато ей помогает хромой всадник — ему нравится независимость этой высокой спокойной старухи. Зато на своем велосипеде она может укатить в гости в шумную итальянскую семью своей приятельницы.

Тема «иностранных рабочих» — чужаков и изгоев — снова входит в фильм, как тема душевной теплоты, дружбы, «коммуникабельности», взаимопомощи, которой лишены даже обездоленные обитатели приюта, блюдущие свое «общественное положение». Асоциальность здесь — в который раз! — оказывается синонимом человечности. Маленькая услуга: Лина помогает итальянцу обзавестись пуделем — «иностранным рабочим» породистых собак не дают.

Все это снято чуть-чуть отстраненно, без специального внимания к курьезным «утепляющим» подробностям быта, но и без педа-

ли на эксцентрику — достоверно, но сдержанно.

Фильм вступает в область изящной нетривиальной комедии интриги по мере того, как интригу эту забирает в свои руки самый чудаковатый из обитателей дома — бывший финансовый туз, угодивший под опеку за свои мошенничества и коротающий время за бескорыстным — наподобие кроссвордов — сочинением банковских афер. Фриц Расп, ныне уже умерший — тонкий актер на салонные роли, без которого в 20-е годы не обходились знаменитые ленты Фрица Ланга и Вильгельма Пабста, — оживляет фильм Зинкеля своим старомодным аристократическим безумием. Он внес столько артистизма в систему, что выпал из нее. Причудливая игра его фантазии одушевляет деятельную плебейскую натуру Лины Брааке. История о том, как под его поручительство и по его ехидной указке она добивается ссуды у ограбившего ее банка, отправляется на остров Сардиния, покупает дом и пишет дарственную многолюдной семье своих приятелей, сохраняя за собой лишь пожизненное право жительства, некогда отнятое у нее банком, выглядит не кинематографическим, не «голливудским», а реально-житейским, хотя отчасти и фантастическим случаем торжества человеческой личности и «неформальных», как говорят социологи, человеческих связей над безличной силой банка. Тем более фантастическим, что рядом с торжеством Лины Брааке разыгрывается история неудачного побега одного из обитателей приюта все на ту же злополучную Майорку. Скромная победа Лины Брааке и ее друзей вызывает уважение к человеку, к его стойкости и упрямству в защите своей независимости.

Судьбы стариков, социально вроде бы обеспеченных прожиточным минимумом, но томящихся голодом духовным, если не физическим, недаром так тесно соприкасаются с судьбами тех, кого называют «иностранными рабочими»: и те и другие не то, чтобы вовсе изгои, но сироты и пасынки общества потребления, отодвинутые на его полупристойные задворки. С этим связана стилистика обоих фильмов: более сгущенная, материальная, грубая, с уклоном в документальность у Ферхофена и более ироничная, затейливая, хотя и не порывающая ни в чем с достоверностью, у Зинкеля. «Лина Брааке» обнаружила в авторе самостоятельность, умение строить нетривиальный сюжет, тонкую наблюдательность и — что редко встречается в этой кинематографии — изящную насмешливость.

Следующий фильм того же авторского коллектива — Берхард Зинкель (Альф Брустеллин) — «Берлингер» (в «Лине Брааке» Брустеллин выступал в качестве оператора) представляет собою попытку гораздо более бравурной картины в сенсационном жанре, который обозначен в подзаголовке как «немецкое приключение». Однако та естественная, как бы сама собою разумеющаяся нетривиальность, которая была столь обаятельна в «Лине Брааке», здесь кажется куда более придуманной, искусственно вздыбленной, хотя фильм представляет несомненный интерес хотя бы по характеру своего центрального героя.

Если Лина Брааке с ее здравой и простой натурой принуждена к маленькому личному восстанию обстоятельствами и осуществляет свою авантюру, не поступаясь исконными чертами личности (в этом сочетании народного здравого смысла ее героини с элегантным, одержимым авантюризмом Фрица Распа — комизм картины), то Лука Берлингер представляет тип всегдашнего нарушителя спокойствия — принципиальной противоположности традиционного «орднунга» и верноподданности. Апология асоциальности выносится здесь на поверхность сюжета.

Уменьшенный до духовных масштабов индустриального общества тип «бурного гения», гибнущего в столкновении с жизнью, увлекая за собой своих близких и врагов, — таков Берлингер в исполнении Мартина Бенрата.

История его развернута в фильме в двух временных планах: эпоха нацизма, с которым он отказывается сотрудничать, но платит за это самоубийством жены; и современность, где он снова встречается с товарищем своего детства и вечным антагонистом Редером (Пе-

«Лина Браке», режиссер Бернхард Зинкель

тер Эрлих), снова переживает любовное приключение и гибнет, погубив предварительно карьеру Редера. Если Берлингер — личность, то безличный Редер всегда представляет систему, ее зло.

Первая новелла из жизни талантливого ученого, изобретателя и промышленника (Берлингеру принадлежит фабрика, которую нацисты отдают под опеку Редера), избегающего всякого сотрудничества с новой властью, вся бездарность которой воплощена в фигуре Редера, несет на себе явные следы влияния «Гибели богов» Висконти.

Тяжелая, сгущенная атмосфера тайных махинаций за кулисами пышности и богатства, вынужденное самоубийство жены Берлингера, хрупкой Марлит, мрачный, какой-то дымный колорит съемок, рваная композиция, зияющая сюжетными сдвигами, создают пролог ко второй, современной новелле.

Странная история «мечтателя от промышленности», вернувшегося из эмиграции к развалинам своей взорванной фабрики, снова сводит его с бывшим нацистом Редером, который успел стать сенатором и снова хочет отнять у Берлингера его фабрику, чтобы на ее месте построить доходный увеселительный комплекс — в этот проект он вложил все свое состояние и имя. Но Берлингер, которому удалось в свое время бежать за границу на стареньком самолете, четверть века спустя возвращается не для того, чтобы еще раз уступить бездарному и бесцветному Редеру; в полуразрушенном ангаре с немногими помещиками, такими же донкихотами, как он сам, сооружает он воздушный корабль.

Не случайно, что обеих подруг Берлингера — хрупкую, нервную, доведенную до отчаяния Марлит и самостоятельную, современную учительницу Марию играет одна и та же актриса Ханнелоре Эльснер. Это все тот же образ «вечной возлюбленной», как Редер — старательный ли чиновник третьего рейха или инициативный деятель новых времен — все тот же соперник, «злодей», практичный антипод мятущегося героя. Впрочем, и эта романтическая схема не беспочвенна и не отвлечена от действительности. Новая деловая карьера бывшего нацистского босса — вполне реальный вариант карьеры, и борьба с выходцами из прошлого порой принимает, быть может, и более экстремистские формы, чем любое «немецкое приключение» на экране: недавнее убийство террористами Шляйера то-

му пример. И уж во всяком случае авантюрность «немецкого приключения» не досужий вымысел кинематографистов, а выражение тенденций самой жизни.

Берлингер не хочет уступать холодной деловитости Редера, как прежде не уступил он принуждению нацистов. Странная эскапада кустарей-одиночек, в век трестов и монополий строящих вручную свой воздушный корабль, так же как странная совместная жизнь с Марией тут же, в развалинах фабрики, составляющие содержание второй новеллы, могла бы быть названа, подобно грузинскому фильму, «Чудаки».

Не изменяя своей вере в хитроумие и силу личности, Зинкель и Брустеллин дают и на этот раз своему непрактичному герою провалить замыслы делового Редера: партнеры узнают, что земля ему не принадлежит и векселя, в которые вложены все его надежды, опротестованы. Но авторы не могут закончить этой маленькой практической победой — подобной победе Лины Брааке — «немецкое приключение» своего романтического героя. Ангар взрывается, а Берлингер на стареньком своем самолете, кружащий над озером, над лугом, над развалинами старой фабрики — над всем, что было его обычной судьбой — теряет управление...

Оба фильма Зинкеля и Брустеллина, отстаивающие права личности и рассматривающие национальные проблемы с этой точки зрения, являются интересными опытами своеобразного «романтизма», несмотря на реализм съемок.

«Усадьба «Штернштайнхоф», сделанная Гансом Гайссендорфером по старому роману австрийского писателя конца прошлого века Людовика Анценгрубера, есть попытка обратиться к традиционному жанру «Heimatfilm»а — фильма «родины и земли», — но подойти к нему без сентиментального китча, всерьез, подобно тому, как иные вестерны пытаются пробиться к событиям истории сквозь стереотипы жанра.

«Усадьба «Штернштайнхоф» — фильм «почвенный», но менее всего «ностальгический», ищущий в деревенской жизни те нравственные устои, которые растеряла суетная городская цивилизация — значение, которое явственно приобрела «деревенская тема» у нас и в Болгарии. И по содержанию, и по стилистике он напоминает о концепции и эстетике натурализма и показывает жесткими чертами «идиотизм деревенской жизни», где любовь и нравственность грубо попираются алчностью, а алчность, в свою очередь, естественно порождается самими условиями существования. Действие романа Анценгрубера, написанного в 1885 году, отнесено в фильме к началу века и оканчивается в преддверии первой мировой войны.

Пролог показывает тяжелый и опасный труд лесорубов в горах, безжалостную напористость хозяина, его скаредность, гибель дровосека, которую он оплачивает жалкими грошами дневного жалования, брошенными вдове...

Так зарождается упорное намерение юной Лени — дочери погибшего — подняться из своей долины в усадьбу, стать ее хозяйкой, разбогатеть. История красивой дочери дровосека, идущей к своей цели с непреклонной решимостью, через унижения, обман, душевное очерствение, даже преступление, рассказана подробно и объективно, с «северной» неторопливой обстоятельностью и реализмом. Скупая, неласковая жизнь складывает такой же неласковый, жесткий характер — из всех «ролей», которые жизнь может предоставить, Лени однажды и навсегда выбирает роль будущей хозяйки усадьбы «Штернштайнхоф». Не из этого ли человеческого материала делаются хозяйки всех и всяких «каменных гнезд» и капиталов — все Вассы Железновы всех народов?

К этой своей мечте Лени идет, никого и ничего не стыдясь и не щадя.

Все элементы этого фильма, не боящегося упрека в «старомодности» (к ней режиссер явно стремится), ясны и обозримы, все причины и следствия показаны без обиняков, все коллизии доведены до логического конца, будущее с непреложностью вытекает из «прошлого», представленного во всей его полноте и простоте. В этом смысле фильм добротен и последователен: нынче уж так не живут,

Усадьба «Штернштайнхоф», режиссер Ганс В. Гайсендорфен

не пишут и не играют. Киногения фильма (оператор Франк Брюне) так же проста, отчетлива и характерна. Натуральные богатства усадьбы, открывающиеся завистливому взгляду Лени,— ее упитанная живность, основательные, каменной кладки строения, ее обстановка — неизящная, но прочная, делают особенно наглядной скудость крестьянского быта и грубые простонародные увеселения в трактире, где степенные крестьяне без одобрения, но и без гнева наблюдают развлечения господского сынка и его присных. Здесь Лени впервые и небезуспешно старается обратить на себя внимание Тони, сына хозяина, брак с которым отныне становится ее целью.

Если Катя Руне играет Лени достоверно, но нехарактерно, прослеживая путь окаменения ее души, но не слишком настаивая на деревенском ее естестве (даже по типу она скорее напоминает интеллигентную городскую девушку), то все, кто ее окружают, так или иначе участвуют в ее жизненной драме, несут зримые черты баварского крестьянского «жанра», представляют неповторимые типы этого глухого деревенского угла. Слабосильный тщедушный Муккерл (Тило Прюккер), непригодный к опасному труду лесоруба, но зато научившийся прилежно резать из дерева фигуры святых, которые находят сбыт в городе, — молчаливо и беззаветно влюбленный в красивую Лени; некрасивая Зеферл (Ульрике Лудерер), безответно любящая Муккерла,— если нравственные устои существуют, то они воплощены в этих заурядных, но одухотворенных лицах; в этих простых душах, способных к естественному и вряд ли осознающему себя самоотречению истинной любви. Но грубая жизнь их не щадит. Честолюбивой Лени мало приличного достатка, заработанного искусными руками деревенского резчика — она использует ухаживание Муккерла лишь для того, чтобы привлечь внимание хозяйского сынка Тони.

Тип этого упитанного деревенского красавчика с жирными ляжками и смесью инфантильности и наглости в повадках так же неотразимо характерен, как самодовольные рожи его дружков, как неуклюжие фигуры степенных крестьян, в черных парадных тройках чинно «гуляющих» в трактире, как весь уклад этой жизни, где все у всех на виду, не скрыто в своем откровенном хищничестве, обозримо и до конца понятно в своих мотивах, не содержащих ни грана современной зыб-

кости, спутанности и непоследовательности чувств.

Кажется удивительным, что фильм обычной длины, без всяких «серий» может вместить это плавное даже в своих мелодраматических поворотах, обстоятельное до скучности, романное по охвату событий развитие действия, где Лени успевает сойтись с Тони, откровенно, но безуспешно предложить себя в невестки его отцу, выйти замуж за верного Муккерла. Где отец успевает сослать Тони в солдаты, а потом женить на худосочной дочке такого же сельского «хозяина» Салли. Где Салли успевает умереть родами, а Лени уморить мужа, отворив все окна, когда он мечется в горячке,— все это и многое еще другое находит себе место в эпически-объективном течении фильма. И когда комья земли глухо падают на крышку гроба Муккерла и Лени — уже символически — поднимается по дороге к усадьбе «Штернштайнхоф», то одной строчки титра оказывается довольно, чтобы вся эта драма «идиотизма деревенской жизни» обрела законченность: вскоре разразилась война 1914 года, с которой Тони уже не вернулся, а Лени осталась хозяйкой усадьбы, и все ее уважали и любили.

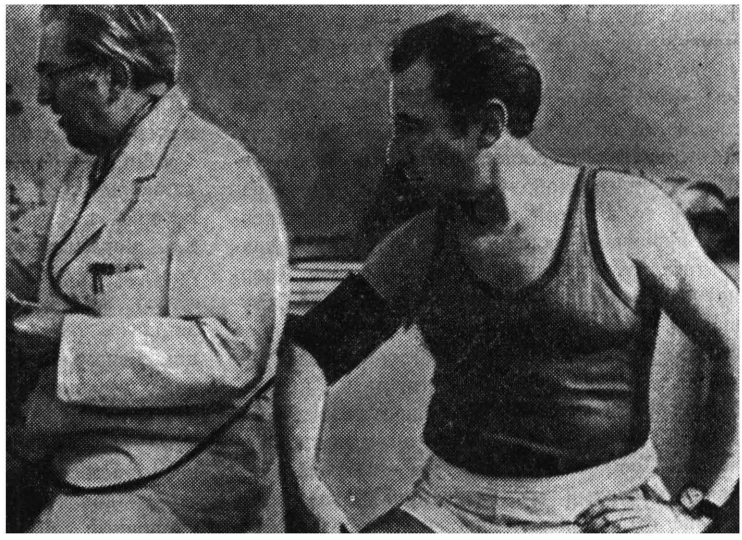
Фильм Гайссендорфера явственно примыкает по своей стилистике к той современной баварской модификации «Heimatfilm»а, которая в 70-х годах возродилась в картине Шнерра и Хауффа «Матиас Кнейсель» (была на VII Московском кинофестивале в 1971 году) или в ленте «Неожиданное богатство бедняков из Комбаха» Шлёндорфа, не достигая, впрочем, их художественной остроты и своеобразия. Может быть, тому причиной сам роман Анценгрубера, который даже в кратком экранном переложении кажется иногда слишком распространенным,— современный зритель привык схватывать с намека, с полуслова, и такое последовательное причинно-следственное развитие кажется подчас «избытком информации». Но в этой добротности, в эпическом тоне повествования, где добро и зло существуют рядом, не прячась и не притворяясь, где социальная обусловленность могущественна, но не обойдены и личные человеческие качества, где побуждения недвусмысленны, а характеры цельны, — есть свое обаяние и даже своя «новизна» (если считать, что новое — это достаточно забытое старое).

Экранизацией рассказа Томаса Манна в свою очередь является фильм «Беспорядок и первые страдания», сделанный сценаристом и режиссером старшего поколения Францем Зайтцем, который, впрочем, выступал в качестве продюсера и в ряде картин молодых режиссеров, столь существенных, как «Молодой Тёрлесс» Фолькера Шлёндорфа, или даже таких авангардистских, как «Хроника Анны Магдалены Бах» Жана-Мари Штрауба.

Если «Усадьба «Штернштайнхоф» воспроизводит деревенский уклад перед первой мировой войной без оттенка «ностальгии» (или, что то же самое, стиля «ретро», столь распространенного на современном экране), исторически дотошно, то картина Зайтца с Мартином Хельдом в главной роли являет собою довольно типичный пример «ретро», рисующего эпоху двадцатых годов с их духовной взбудораженностью, идейным смятением, резким перепадом стиля жизни «отцов» и «детей», а впрочем, изящного и при всем драматизме душевного кризиса старого профессора истории слегка элегического. Но если говорить о проблемах национальной истории, затронутых в диалогах экранизации Зайтца, то им — на современном материале — посвящен самый значительный из фильмов Недели самого «старого» из режиссеров «молодого кино» ФРГ — «Могучий Фердинанд» Александра Клюге.

Имя Александра Клюге — писателя, публициста, кинематографиста и деятеля кино, одного из немногих «оберхаузенцев» времен первого «манифеста», не оставивших неприбыльное и малопрестижное в ФРГ «седьмое искусство»,— знакомо нашим читателям даже на фоне того «белого пятна», какое являет собою «молодое кино» ФРГ. И хотя главной чертой «школы» (если можно назвать ее «школой») является индивидуальность и обособленность всех ее участников, кинематограф Александра Клюге, выдержавший пятнадцать

«Могучий Фердинанд», режиссер Александр Клюге



лет борьбы, прошедший сквозь все коммерческие трудности, стилистические поиски и общественные движения, представляет некоторые самые типичные ее черты.

Положение молодых кинематографистов Федеративной Республики, восставших против «папочкиного кино», оказалось с самого начала не просто — не намного проще оно и теперь.

С одной стороны, их подстерегала Сцилла расхожей коммерческой бойкости, пошлости, глухой к реальным проблемам времени. Чтобы миновать ее, им пришлось вырабатывать свой собственный сложный, непохожий на стереотипы «индустрии развлечения» киноязык. «Прощание с прошлым» — резко драматический и многоплановый, почти документальный и усложненно-интеллектуальный фильм Александра Клюге, в котором он снял в главной роли девушки, совершившей побег из ГДР, не профессиональную актрису, а свою сестру Александру Клюге,— остался классикой кино «оберхаузенцев».

С другой стороны, стремясь обойти опасности Сциллы, молодые протестанты очень скоро оказались жертвой Харибды: разрыва не только с коммерческим кино, но и со зрителем. Тем более что их борьба за новое кино развертывалась на фоне общего процесса изменения конъюнктуры кинорынка, сокращения количества кинотеатров, падения проката отечественных картин, которое грозило в конце концов сделать их работы кинематографом без зрителя.

В это время Клюге удалился из Мюнхена в Ульм, где основал совместно с Райцем киношколу — «новое кино» нуждалось в своей лаборатории. Воспоминанием об этом лабораторном, эзотерическом кино для посвященных остался научно-фантастический фильм Клюге, показанный на VII кинофестивале в Москве, «Большая кутерьма», равно как и картина «Артисты под куполом цирка беспомощны».

Испытав на себе давление всех перипетий борьбы за существование, студенческих движений, поисков стиля, опробовав возможности изощренного, не заботящегося о зрителе мастерства и ощутив бесплодие герметизма, опыт этот сложился в конце концов в нечто целое: кинематограф Александра Клюге. У него есть свои изобразительные лейтмотивы, излюбленные приемы монтажа, с контрапунктом звука и изображения, свои «ге-

рои» — кроме игровых полнометражных лент, Клюге сделал еще ряд монтажных и документальных картин короткого метража. Но «Могучий Фердинанд», обнаруживает и нечто новое: потребность автора вступить в прямой диалог со зрителем. Если прежде Клюге демонстративно предоставлял зрителю почти неограниченную свободу ответной игры воображения, то в новой картине все его изощренное, ироничное, склонное к парадоксам и диалектической игре ума (Клюге — ученик Адорно) мастерство целенаправленно и не гнушается стремления к взаимопониманию со зрителем и просто к зрительскому успеху — то, с чего Зинкель и Брустеллин начали. Может быть, поэтому сам Клюге в интервью, данном Ульриху Грегору, обмолвился, что после «Прощания с прошлым» «Могучий Фердинанд» первый его настоящий фильм; все прочие были лишь сценариями, изложенными средствами кино, — признание вовсе не ординарное для столь общепризнанного художника.

Кинематограф Клюге кажется типичным для «молодого кино» ФРГ не только как кинематограф отчетливо и последовательно «авторский», но и как кинематограф сугубо национальный при всей европейской элитарности его средств. Как враг «индустрии развлечения», Клюге очень чуток к ее стереотипам; он умеет подхватить, обыграть и «остранить» их, мгновенно вызвав у зрителя систему ассоциаций — будь то знакомая мелодия, музыкальный шлягер, типичный изобразительный мотив или расхожая фраза,— кстати, это иногда усложняет восприятие его картин за границей. Вернее, оно теряет при этом нечто — какую-то сумму ассоциаций.

Современное кино и вообще чутко к этим приметам времени, но Клюге не склонен к растроганности «ретро» — если в «Прощании с прошлым» он был драматичен, гневен, смятен, то в «Могучем Фердинанде» он язвителен и парадоксален.

Клюге не случайно начинает картину с представления своего героя — специалиста в области безопасности; не случайно последовательно демонстрирует все «зоны безопасности», охватываемые Фердинандом Рихе — от него самого, его квартиры и профессии, до «всего вообще». История этого незадачливого полицейского (еще в 1964 году Клюге сделал монтажный фильм из жизни полицейского — «Портрет служаки») предстает не как частный житейский случай, но как анатомия типа.

«Могучий Фердинанд» — картина о том традиционном для национальной истории типе, который в разное время и по разным поводам мог выступать в роли «маленького человека» или «маленького буржуа» («клейнбюргера»), мещанина («Sriebar») или «верноподданного» (если воспользоваться едким словцом Генриха Манна), но, как это часто бывало, обуянного идеей стать большим или — что и вынесено в заголовок — могучим.

«Могучий Фердинанд» — Фердинанд Рихе, в котором исполнитель роли Хайнц Шуберт с завидной точностью воскрешает этот традиционный характер в новых исторических условиях — мал не только ростом и велик, к сожалению, не только в мечтах. Получив на крупном предприятии пост ответственного за охрану порядка и полгода испытательного срока впридачу, он с полицейским вдохновением начинает воплощать в жизнь свои наполеоновские идеи.

Теоретически их можно было бы выразить в формуле — не охрана для предприятия, а предприятие под охрану. Практически это выглядит как тотальная милитаризация того — не слишком внушительного — ресурса вахтеров и пожарников, которые оказываются под началом Фердинанда Рихе, и всего, что он может охватить.

«Могучему» Фердинанду присущи все черты его исторического прототипа. С одной стороны, он неукоснителен в своем командирском рвении: переоборудование штаб-квартиры, стрельбища, строевые занятия, теоретическая подготовка охраны полностью заменяют самую охрану предприятия.

С другой стороны, Рихе не забывает и о себе. Приглядев смазливую воровку, он, взамен возможных неприятностей, предлагает ей разделить свое ложе. Первоначальное служебное рвение, заставляющее Рихе строго ограничивать свои мужские интересы, посте-

пенно сходит на нет и сменяется рвением в постели. Остроумно и изящно — без скабрезности — разыгранные приключения перинки, которой укрывается Фердинанд, и одеяла, выданного им Герти, в нескольких ночных сценах наглядно демонстрируют эти эволюции современного «верноподданного» в сторону личных интересов.

Картину можно бы назвать комедией, но собственно смешного в ней не так уж много. Она скорее уклоняется в сторону сатиры, когда, к примеру, Рихе сам себя назначает охранять персону директора и томится в театральной ложе на представлении оперы, время от времени делая зарядку, чтобы не заснуть; или когда он, заподозрив одного из директоров фирмы в «предательстве», выслеживает его и берет под арест.

Но суть не только в том, что Рихе никак не может удержаться в рамках поставленной задачи: не допускать инцидентов на предприятии, не допускать гласности, буде они есть, но главное — не допускать инцидентов с прессой и насильственных действий; его все время заносит. Суть еще и в том, что «могучего Фердинанда», как всякого «маленького человека», заносит от неуверенности, а проще — от страха не выдержать «испытательный срок» и остаться без работы. Увы, проблема безработицы не обходит стороной и полицию.

В фильме немало подобных иронических отсылок к реальным противоречиям, к «горячим точкам» внутриполитического положения ФРГ.

К безработице, которая становится одной из самых грозных проблем для страны даже в условиях заметного подъема экономики.

К предвыборной борьбе партий — если социал-демократическая правительственная коалиция и удерживает власть, отвоеванную в 1969 году, то местные выборы в масштабе отдельных земель обнаруживают в последние годы значительное «поправение» избирателей и сигнализируют опасность.

К явлению терроризма, который вот уже долгое время лихорадит страну и на фоне спада широкого молодежного движения, некоторой общественной усталости и апатии, в свою очередь влечет за собой поправение — запретительные законы о профессиях и т. п.

Реальные тревоги «маленького человека» проглядывают сквозь интеллектуальную, ироническую ткань фильма Клюге, заостряясь до гротеска и символики.

Согласно своей стилистике, автор сдвигает страхи Фердинанда в область воображаемого, увеличивает их и, приведя ситуацию своего героя ad absurdum, превращает не в меру рьяного охранника... в террориста.

Чтобы доказать властям, сколь необходимы такие, как он, Фердинанд Рихе берет винтовку с оптическим прицелом и стреляет в жизнерадостного министра, окруженного репортерами.

Если первые кадры — анатомия Рихе, представленная автором, то последние, когда Рихе также методично, по пунктам объясняет свое сенсационное покушение, есть его «автоанатомия». Язвительный анализ традиционного национального типа в определенной и сложной исторической ситуации. И тогда выясняется, что экстремистскими средствами Рихе преследовал самые благонадежные и верноподданнические цели; хотя бы и таким способом — он стремился обратить внимание на царящий в стране хаос; между тем будь такие, как Рихе, у дел — хаоса бы не было. А что касается ущерба, нанесенного министру, то он, Рихе, целился выше, а попал случайно: когда делаешь серьезное дело, то не исключен и профессиональный риск...

Так полицейский по призванию, перейдя в свою противоположность, становится террористом, сохранив ту же сущность испуганного «маленького человека»...

Можно немало написать о том, как сделана картина,— о системе стилистических сдвигов, символов, о музыкальных ее доминантах — искусство Клюге сложно и многозначно, и фильм заключает много уровней изображения и поворотов мысли. Но это вышло бы за рамки нашего краткого обзора. Если определять жанр этого фильма, то я бы назвала его «предупреждением». Неонацизм, увы, не выдумка. Такие, как Рихе, разумеется, легко могут быть сброшены на позиции «маленького

человека»: они трусливы столько же, сколько и агрессивны. Но история не раз уже показала, что они могут, когда наступает время приказа и «орднунга» — их время.

●

Таковы вкратце несколько фильмов, которые были представлены на Неделе. Но за рамкой кадра осталась сложная, парадоксальная, отчасти даже абсурдная, подобно истории Фердинанда Рихе, реальная ситуация в кино ФРГ.

С одной стороны, всякий разговор об этом кино начинается с цифр, и цифры эти неутешительны. Журнал «Шпигель» (№ 4—5 за 1977 год) в развернутом репортаже о положении дел в отечественной киноиндустрии сообщает, что из 818 миллионов кинозрителей в рекордном 1956 году ныне осталось лишь 14 процентов и количество это уменьшается. Что вместо 120 отечественных фильмов, которые в том же году составляли половину всего проката, ныне лишь 12,9 процента (58 картин) принадлежит к национальной продукции. Что число кинотеатров сокращается (действительно, посмотреть в Федеративной Республике желаемый фильм — дело вовсе не простое). Что в национальное кинопроизводство и кинопрокат все больше проникает иностранный капитал, ставя под угрозу самое их существование. Слова «инвестиции», «покровительственные пошлины», «капитал» и прочее употребляются в статьях о кино ФРГ чаще, нежели «монтаж», «крупный план» или «ракурс».

В этом смысле коммерческое «папочкино кино» оказывается столь же мало рентабельным, как антикоммерческое кино «оберхаузенцев». Речь идет о создании некоммерческой сети проката, о так называемых «коммунальных кино», инициатором которых выступает тот же самый Гильмар Гоффман, который в свое время положил начало оберхаузенскому фестивалю.

Но с другой стороны, одновременно происходит нечто прямо противоположное — международное признание, можно даже сказать «бум», «молодого кино» ФРГ.

Пословица «нет пророка в своем отечестве» существует недаром: признание пришло из-за рубежа. Определились лидеры: Александр Клюге; Райнер Вернер Фассбиндер; Вернер Херцог; Жан-Мари Штрауб; Вим Вердерс. А за ними еще целый ряд имен: Фолькер Шлёндорф и Катарина фон Тротта (их фильм «Поруганная честь Катарины Блюм» прорвал экономическую блокаду на родине и оказался самым доходным) и Зинкель и Брустеллин; Фогелер; Ферхофен, Гайссендорфер и другие. О них спорят, им посвящают статьи, их ленты выходят на европейский и даже на американский экран, возвращаются в орсоле признания в отечественные кинотеатры. Первые коммерческие успехи даже приостановили рвение к кино коммунальным: режиссеры почувствовали вкус к «большой публике» и к общенациональным проблемам.

Но пока успех все же больше обозначился на уровне теории, нежели практики. Экономическое положение не поспевает за признанием, «базис» за «надстройкой». Пока положение парадоксальное: нет большой национальной киноиндустрии, нет кинопроката и кинотеатров; есть национальная кинематография, есть сугубо «авторское» кино. Коль скоро в этих условиях разделение труда экономически невыгодно, кинематографист, если он хочет выжить, вынужден возвратиться почти что к натуральному кинохозяйству: объединив в своем лице как можно больше кинопрофессий, свести к минимуму затраты и собрать вокруг себя минимальную группу энтузиастов. Так работают большинство режиссеров в ФРГ.

Зинкель обмолвился как-то горькой и критической остротой. Экономически мы (ФРГ), сказал он, гиганты, кинематографически — карлики. Перефразируя его, можно сказать, что экономически ФРГ — страна монополий, кинематографически — кустарей-одиночек, подобных чудаку Берлингеру.

Те индивидуальности, которые сложились в этом мало благоприятном климате, заслуживают знакомства и более подробного разговора не только по случаю Недели, но и сами по себе.

Э. Брагинский

Суета сует

«Суета сует».
Марина Петровна — Г. Польских,
Борис Иванович — Ф. Мкртчян

В зале для торжественной регистрации брака, подобный зал имеется в каждом районном загсе, Марина Петровна стояла, гордо выпрямившись. Марина Петровна стояла за столом, на котором лежали государственные бумаги. Жгуче алая лента пересекала Марину Петровну по маршруту плечо—грудь—талия—верхний край бедра, в этом месте лента пряталась за спину.

— Перед актом торжественного бракосочетания необходимо заявить, является ли ваше желание взаимным, свободным и искренним? — наизусть спрашивала Марина Петровна, не заглядывая в шпаргалку, которая лежала на столе, так, на всякий случай.

— Да! — отозвалось сопрано невесты.

— Да! — отозвался бас жениха.

Теперь Марина Петровна незаметным движением нажала кнопку под крышкой стола. И полилась над залом свадебная мелодия, утвержденная высокой инструкцией, адажио из «Раймонды».

— В соответствии с законом о браке и семье, — голос Марины Петровны звучал проникновенно и вместе с тем официально, изредка это удается совместить, — объявляю вас мужем и женой! Сойдите с ковра, пожалуйста! — без паузы добавила Марина Петровна, заметив, что кто-то из гостей позволил себе наступить на ковер машинной работы, он занимал большую часть зала.

Родственники и друзья молодоженов послушно отступили на узкую паркетную полоску возле стены. Началась небольшая давка, объятия, поцелуи, слезы.

Марина Петровна с привычной гордостью оглядывала происходящее, как вдруг в проеме двери обнаружила собственного мужа.

Вид у мужа был сомнительный — глаза затравленные, галстук сбился набок.

Воспользовавшись поздравительной суматохой, Марина Петровна быстро подошла к мужу.

— Марина! — срывающимся голосом заговорил Борис Иванович. — Я пропал, я, можно сказать, погиб!

— Сегодня, во время завтрака, я как-то не заметила, что ты погибаешь! — она поправила мужу галстук.

— Не трогай меня! — отстранился Борис Иванович. — Мне понравилась посторонняя женщина!

— Что значит понравилась? — изумилась жена.

— Это значит, что она понравилась мне как женщина!

Марина Петровна буквально зашлась от возмущения:

— У меня ответственная работа! Когда я поздравляю молодых, у меня всегда частит пульс! Я волнуюсь — я еще не зачерствела душой! Сегодня это тридцать второй по счету брак, значит, я буду переживать в тридцать второй раз, а ты... приходишь, говоришь пошлости, портишь мне вдохновение...

— Я еще не все сказал, худшее впереди! — начал было Борис Иванович, но жена уже не слышала его. Она вернулась на свое главенствующее место.

— Дорогие молодожены! — голос Марины Петровны затрепетал. — В вашей жизни сегодня самый радостный и самый счастливый день! Будьте счастливы!

Молодожены снова принялись целоваться, родители всхлипывать, друзья поздравлять. Марина Петровна отерла увлажнившиеся глаза:

— Сойдите с ковра, пожалуйста! — и опять подошла к мужу:

— Возьми себя в руки. Это минутная слабость!

— Нет, уже трехмесячная слабость!

— И ты.. с ней... был? — с трудом выговорила Марина Петровна.

— Был!.. — тихо признался муж.

— Какая гадость! — Марина Петровна метнулась к столу, на председательский пост. — Дорогие супруги! — теперь уже другая пара стояла у стены и снова звучало утвержденное адажио. — Прошу в знак взаимности и бесконечной любви друг к другу обменяться кольцами. Сначала жених надевает кольцо невесте!

— Какая разница? — невеста пожала голыми плечиками.

— Семья — это ячейка общества! — серьезно ответила Марина Петровна. — Следовательно, в ней с самого начала должен быть порядок!

— Жених! — закричал фотограф. — Жених, снимите кольцо и наденьте еще раз! Я не успел снять! Товарищ! — на этот раз он обращался к Борису Ивановичу. — Вы не попадаете в кадр!

Борис Иванович покорно подвинулся и запечатлелся вместе со всей компанией.

Марина Петровна вновь подошла к нему и выдернула из праздничной толпы:

— Почему ты ворвался сюда? Не мог обождать до вечера?

— Я хотел исключить момент внезапности! — печально ответил Борис Иванович. — Вечером я к ней ухожу!

Марина Петровна качнулась, помолчала и, шатаясь, вернулась к исполнению служебных обязанностей:

— Товарищи! Семья, брак — это прекрасно, это почти священно! Да сойдите вы с ковра! Вас много, а ковер один!

Вечером Марина Петровна стояла в дверях, прокурорски скрестив на груди руки, и мрачно следила за тем, как муж укладывал чемодан. Чемодан, набитый до отказа, никак не хотел закрываться.

— Накидал туда все, как попало. Разве так обращаются с вещами?

— Это мои личные вещи! — Борис Иванович нажал на чемодан всем телом.

— Нужно все уложить аккуратно, сломаешь хороший чемодан!

Борис Иванович поднажал, чемодан, захлопываясь, лязгнул замками. Борис Иванович, слегка задыхаясь, выпрямился:

— Не тебя первую муж бросает!

— А я-то думала, меня первую! — усмехнулась Марина Петровна.

Борис Иванович поволок свой чемодан к выходу.

— Смотри, надорвешься! — почти издевательски продолжала жена. — Зачем ты ей будешь нужен, надорванный?

Борис Иванович поставил чемодан на пол и перевел дух:

— Держишь фасон?

— Фасон дороже денег! — Марина Петровна грустно улыбнулась.

— Не тебя, а меня нужно жалеть. Я виноват, и меня совесть поедом ест! — вздохнул Борис Иванович. — Если я что из барахла забыл, Наташка мне принесет!

Из соседней комнаты вышла Наташка, длинное тонкое существо в джинсах и батнике.

— Ничего я тебе не принесу! Ну, завел, с кем не бывает, но зачем обнародовать, зачем травмировать мать, ломать ей жизнь!

И, недовольно покрутив головой, Наташа вернулась к себе в комнату.

Борис Иванович вздохнул, поднял чемодан, потащил к выходу:

—Разводиться будем в твоем загсе!

— Лучше в другом... — вскинулась Марина Петровна, — там... где живет эта особа...

— Она тоже живет в нашем районе... Только она не особа, а хороший человек! — и Борис Иванович ушел насовсем.

Борис Иванович, волоча чемодан, понуро плелся по улице.

Как только он покинул дом, бодрое состояние духа тоже его покинуло.

От темной стены отделилась женская фигура, довольно-таки полная фигура, кинулась к Борису Ивановичу, обняла:

— Борюся, не переживай!

— Я не переживаю!

— Борюся, это трудно только в начале...

— В конце будет легко... — отозвался Борис Иванович.

— Борюся, ты начинаешь новую жизнь, и ты счастлив!

— Я начинаю новую жизнь, и я счастлив! — эхом откликнулся Борис Иванович.

И оба, Борис Иванович и полная женщина, растворились в темноте.

Марина Петровна сидела на кухне, в извечном убежище женщин.

Неслышно появилась Наташа:

— Не плачется?

— Нет.

Наташа присела напротив:

— Мама, давай поговорим, как баба с бабой!

— Давай! — согласилась Марина Петровна.

— Мама, были и будут женщины, которые крадут чужих мужей... Сколько у вас там в загсе разводов?

— Много... — тихо произнесла Марина Петровна.

— Но я-то у тебя есть.. И я тебя очень люблю, но если тебе меня одной мало, хочешь я для тебя рожу ребенка!

Марина Петровна застонала...

— Забота о ребенке, — увлеченно продолжала Наташа, — займет тебя целиком, ты не только про отца и про меня забудешь. Все ведь на тебя свалится. Я-то ведь не стану заниматься ребенком!

— Но тебе всего восемнадцать...

— Теперь рожают и в четырнадцать!

— Но ты еще не замужем!

— Какое это имеет значение?

— Но ты еще не получила образование!

— Чтобы иметь детей, диплома не требуется!

— Наташа, прекрати! — перешла на крик Марина Петровна. — Что ты несешь околесицу!

— Громче! — поддержала Наташа. — Тебе необходимо выплеснуться. Хочешь, ударь меня!

И тогда Марина Петровна заплакала.

Наташа тотчас тоже пустилась в рев.

— Он подлец! — сказала сквозь слезы Марина Петровна. — И развратник!

— Они все подлецы и развратники! — тоже сквозь слезы проговорила Наташа. — Поверь моему опыту!

По понедельникам в районном загсе браки не регистрировали. В понедельник заведующая районным загсом Марина Петровна вела прием посетителей:

— Следующий!

Но вместо следующего в кабинет вошла заместительница, на щеках ее выступали багровые пятна:

— Обождите минуточку, — сказал она кому-то, приблизилась к Марине Петровне и зашептала:

— Извините... но там... пришел ваш муж... и он принес заявление.

— Варвара, спокойно! — приказала Марина Петровна. — Ишь, какой шустрый. В субботу меня бросил, а в понедельник бежит разводиться, невтерпеж!

— Ну, как же это вдруг... бросил...

— Это всегда бывает вдруг! Иди, Варвара, и скажи ему, чтоб зашел с заявлением ко мне, но в порядке живой очереди!

Заместительница ушла, что-то пришептывая, и в кабинете появился парень в очках. Вид у него был прескромный.

— Ваша заместительница отказывается принять у меня заявление с просьбой о регистрации.

Марина Петровна устало вздохнула:

— Вы в который раз женитесь, Сергиенко?

— Закон не ограничивает число браков.

— Верно. Но все-таки в который, в восьмой? Нам надоело вас регистрировать и разводить!

— За это вы получаете зарплату! — сказал Сергиенко.

— А ваша невеста номер восемь знает о предыдущих? — в ответ на хамство едко спросила Марина Петровна.

— Конечно, — улыбнулся Сергиенко. — Чувствуется, что вы далеки от лирики жизни... Из-за этого она любит меня еще больше...

— Идите к заместительнице! — резко приказала Марина Петровна. — Она примет заявление.

Сергиенко ушел, столкнувшись в дверях с Борисом Ивановичем.

— Строишь из себя начальство? В очереди держишь? Правильно делаешь! — Борис Иванович грустно смотрел на жену.

— Скажи, пожалуйста, вторая сторона согласна с твоим заявлением? — сухо спросила Марина Петровна.

— Это ты вторая сторона?

— Да, я.

— А зачем тебе соглашаться или не соглашаться? Я кругом виноват, и я беру на себя расходы!

— Расходов не будет! — твердо заявила Марина Петровна. — Я согласия на развод не даю!

— То есть, как не даешь? — ахнул Борис Иванович.

— В суд обращайся! Я на одно заседание не приду, на другое, на третье! Все по уважительным причинам, я из тебя все нервы повытаскиваю, эта особа все твои нервы повыдергивает...

— Где твое самолюбие? — перебил Борис Иванович. — Все равно я к тебе не вернусь!

— Не ко мне, а к дочери!

— Наташа уже не маленькая, восемнадцать лет!

— Маленькая может и без отца, а вот в восемнадцать... Одним словом, не задерживай очередь!

Борис Иванович гордо выпрямился

— К вопросу о дочери. Наташа... сегодня вечером... придет в гости... к нам!

— Врешь! — Марина Петровна стала вся красная. — Врешь, врешь, врешь!

Борис Иванович ничего не ответил и вышел.

Марина Петровна взяла себя в руки и с усилием вызвала:

— Следующий!

Но вместо следующего в кабинете опять возникла заместительница.

— Одну минуточку, обождите! — сказала она в дверях кому-то и запела. — Дорогая наша, Марина Петровна!

— Варвара, ты подслушивала! — в голосе Марины Петровны зазвучал металл.

— В приемной отчетливо слышно каждое слово, вы сами знаете. Марина Петровна, если вы не даете ему развода, значит, вы... его...

— Варвара, выйди! — на нерве перебила Марина Петровна.

Заместительница сделала шаг назад.

— Есть путевка, горящая, пожарная путевка, на теплоходе, то ли в Кижи, то ли в Ташкент...

— В Ташкент теплоходы не ходят, — усмехнулась Марина Петровна, — там реки нету.

— Это я не знаю, я только знаю, что за эти путевки люди убиваются, а пылающая путевка у Фроловой, ее зять оперировал женщину, которая сидит на теплоходных путевках, а Фролова плыть не может...

— Следующий! — громко перебила Марина Петровна.

В этой комнате всего было много, с избытком — много мебели, безделушек, на стенах много репродукций, и все в рамочках, и хозяйки тоже было много — много тела, много прически, много краски. И по всей комнате было что-то накидано и набросано.

Наташа сидела за празднично накрытым столом прямая, как палка. А отец суетился, заглядывал ей в глаза, и от этого у Наташи сосало под ложечкой:

— Наташенька, поешь студня, смотри, какой аппетитный! Или тортика хочешь, его Катерина сама испекла, положить тебе вон тот кусочек, с шоколадной загогулиной?

— Спасибо, но я берегу фигуру! — отказалась дочь. — Сейчас модно, чтобы торчали все позвонки, а живот западал.

— Ты, Борюся, не юли перед ней! — низкий голос хозяйки исходил откуда-то из глубины. — Не желает она есть в этом доме. Я бы на ее месте тоже меня ненавидела!

— Ненависть сильное чувство, — сказала Наташа хозяйке, — по отношению к вам я испытываю отрицательные эмоции, и не более того!

— Но ты же, Наташка, тоже в кого-нибудь втрескаешься, — усмехнулась хозяйка, — и не спросишь — женатый, разведенный или вообще бабник!

Наташа порывисто поднялась:

— Спасибо за содержательную беседу и за торт. Наверное, он хорош. Вы рискните, вам терять нечего! — и выразительно поглядела на хозяйку.

— Я этот торт наверну, это точно! — добродушно согласилась та. — Не наладятся у нас отношения, а то отец изводится?

— Нет, больше не приду!

Наташа пошла к выходу. Отец засеменил следом.

— Наташа, как у тебя финансовые дела?

— Сколько ребенку ни давай, все мало, поэтому лучше не давать ничего! — и Наташа хлопнула дверью.

Хозяйка тоже вышла в коридор, обняла, прижалась к Борису Ивановичу:

— Борюся, она скоро-нескоро выпрыгнет замуж, все одно станет чужая!

— Для меня она никогда не станет чужая! — печально сказал Борис Иванович.

Наташа спрыгнула со ступеньки троллейбуса, быстро свернула за угол и решительно зашагала к дому, на котором висела вывеска «Булочная-кондитерская».

А по этой самой улице двигался автомобиль «Москвич», совсем старенький, можно сказать, древний, битый и перебитый, крашеный и перекрашенный. За рулем сидел волосатый, бородатый парень, а рядом с бородачом ерзал на сиденье Гена, веселый и беззаботный, который увидел Наташу, входившую в булочную, и заорал:

— Вася, тормози!

Бородатый Вася нажал на тормоз, и «Москвич» охотно остановился, потому что в таком возрасте лучше стоять, чем двигаться.

— Сейчас подсадим роскошный кадр! — сказал Гена. — Я с ней в школе учился.

Наташа вышла из булочной, в руках она держала торт.

— Наташа! — позвал Гена. — Садись, подвезем!

— Вот на этом драндулете? — улыбнулась Наташа.

— На Западе все миллионеры ездят на старых машинах, — ответил Гена, пытаясь открыть заднюю дверцу.

— Не мучайся, она не открывается, — сказал Вася, — надо лезть через переднее сиденье!

Гена вышел из машины, и Наташа через переднее сиденье полезла на заднее.

— Это Вася, — представил водителя Гена, — он из Новгорода.

— Куда везти? — спросил Вася.

— Можно изловчиться и включить заднюю скорость? — спросила Наташа. — Нам надо поехать назад.

Вася честно попытался включить заднюю скорость, раздался скрежет, лязг, потом Вася сказал:

— Задняя скорость не врубается, мы дадим кругаля!

«Москвич» с неожиданной бодростью принял старт.

— У вас налево руль выворачивается? — спросила Наташа. — Вы знаете, где лево?

Вместо ответа Вася вывернул руль налево, ловко сделал разворот, и «Москвич» покатил по другой стороне улицы в обратном направлении.

— Давайте опять налево! — весело скомандовала Наташа.

Вася опять вывернул руль, и «Москвич» оказался вновь на той стороне, где булочная.

— Стоп! — закричала Наташа.

Вася остановил машину:

— Так вы же здесь садились!

— Нет у вас глазомера. Я садилась на десять шагов дальше, булочная в соседнем подъезде!

— Мы тебя доставили по назначению, — сказал Гена, — а ты нас за это зовешь на торт!

— Пусти, дай вылезти! — сказала Наташа.

Гена вышел из машины. Наташа через переднее сиденье выбралась на тротуар.

— К себе не зову, много чести! — и исчезла в подъезде.

— Ну? — спросил Гена. — Как тебе этот товарищ?

— Больно лядащая, — ответил Вася, — подарочный набор из одних костей. У нас в Новгороде эти диетные, недокормленные — штабелями лежат.

Как только Наташа появилась дома, мать гневно шагнула навстречу:

— Ты была т а м?

Наташа ловко обогнула мать и направилась в кухню:

— Если я сейчас не поем этого дешевого торта за рубль шестнадцать, я умру. Мама, они пытались меня затортить!

— Значит, ты была там!

— Они пытались купить меня с помощью умопомрачительного самодельного торта!

— Зачем ты была т а м? — закричала мать.

— Что ты заладила — там-там-там... На экскурсию ходила! — Наташа отправила в рот огромный кусок торта. — Но я там ни крошки не съела, помнишь у Монте-Кристо — в доме врага не едят! Я изошла слюной, у меня температура повысилась до сорока.

— Ты была т а м, и это предательство по отношению ко мне! Это нарушение всех нравственных норм...

— Мама, прекрати, ты не на собрании! Мне было интересно узнать, на что он польстился. Мам, у нас идеальный порядок, а т а м всюду раскиданы самые неожиданные вещи, даже неприличные!

— Значит, он ушел к ней, потому что она неряха? — не выдержала и высказалась Марина Петровна.

— Мама, ты покупаешь полуфабрикаты, суп ты вообще варишь какой попало, а она, мама, на еде чокнутая, она прекрасно готовит...

— Значит, он к ней ушел из-за супа?

— Нет, мама, она уютная женщина. Мама, она с ним сюсюкает, она называет его Борюся!

— Значит, он ушел, чтоб она называла его этой идиотской кличкой?

— Мама, она липучая!

— Липучая? — не поняла Марина Петровна.

— Да, то есть ласковая! Мое поколение склонно к анализу. Он ушел потому, что жизнь у нас, как прямая линия. Тебе все ясно — наденьте кольцо, сойдите с ковра. А она, мама, раскованная. Тебе тоже нужно себя искривить и пойти в загул! Вот тогда ты про него забудешь!

— Мне путевку предлагают на теплоход... — растерянно сообщила Марина Петровна, несколько потрясенная логическими построениями дочери.

— Езжай! На теплоходе, самолете, на байдарке! На чем угодно, только перемени обстановку!

Утром Наташа выскочила из подъезда, сразу увидала облезлый «Москвич», решительно шагнула к нему, открыла дверцу и села на переднее сиденье.

— Я знала, что ты будешь тут дежурить.

— Откуда такая прозорливость? — спросил бородатый Вася.

— Ты вчера, когда машину вел, все время глазел на меня вон в то зеркальце. — Наташа показала на зеркальце, которое у водителей называется зеркалом заднего вида.

— Как же на тебя не глядеть, — не стал спорить Вася, — когда ты вся такая тонкая, звонкая и прозрачная.

— Понятно, — сказала Наташа, — значит, ты насквозь через меня смотрел на дорогу. Ты откуда Генку Мулярова знаешь?

— Двоюродный брат, — ответил Вася. — Куда везти?

— В училище, на Часовую улицу!

— Ты в каком училище? — Вася включил двигатель.

— В театрально-художественном. На гримера учусь. Меняю людям внешний вид, поскольку внутренний вид никому поменять нельзя!

— А ну, вылезай! — послышался грозный голос.

— Это моя мама, узнаю! — Наташа покорно выбралась из машины. — Ее зовут Марина Петровна. Мама, это Вася. Я ему нравлюсь. Он двоюродный брат Генки Мулярова из 24-й квартиры.

К полному удивлению и Наташи, и Васи Марина Петровна полезла в автомобиль на то самое место, где только что сидела Наташа:

— Пусть этот долго небритый Вася отвезет меня на службу, я опаздываю!

— Мне безусловно приятней везти вас, а не Наташу! — Вася нажал на газ, и машина тронулась с места.

На тротуаре смеялась Наташа.

— Куда вы опаздываете? — спросил Вася.

— На бракосочетание. Пока езжайте прямо!

— Какой малохольный с утра расписывается?

— Всех брачующихся обслужить вечером практически невозможно. Поверните направо! И, пожалуйста, чтобы я вашу машину возле моего дома больше не видела. Мне отвратительны все эти патлатые и бородатые бездельники!

— Я, Марина Петровна, работаю, — примирительно сказал Вася. — Я таксист!

— Остановите, приехали! Все таксисты — махинаторы! Стоишь, голосуешь, а он с зеленым огоньком едет себе мимо! Спасибо!

Марина Петровна вылезла из машины и вошла в помещение загса.

Вася тоже вышел из машины и тоже вошел в загс. И сразу услышал знакомый голос:

— Дорогие молодожены! В вашей жизни сегодня самый радостный и самый счастливый день!

Вася пошел на голос. Остановился в дверях зала торжественной регистрации, увидел Марину Петровну, опоясанную лентой с гербом, и от смеха его согнуло пополам.

— Прошу в знак взаимности и бесконечной любви друг к другу обменяться кольцами!

Защелкал затвором фотограф.

— Товарищ! — закричал фотограф Васе. — Бородатый товарищ! Вы не в кадре, подвиньтесь к остальным!

Вася улыбнулся и подвинулся.

Заместительница по имени Варвара, воспользовавшись паузой, во время которой родственники и друзья поздравляли молодых, проникла в зал и приблизилась к Марине Петровне:

— Фролова принесла путевку! Ехать завтра!

Марина Петровна гневным знаком дала Варваре команду исчезнуть и трепетно заговорила:

— Дорогие супруги! Жизнь сложна... Сложна жизнь...

И слезы выступили у нее на глазах.

Назавтра лил проливной дождь. С силой бил по тротуару и по мостовой.

Борис Иванович буквально нырнул в телефонную будку. Быстро набрал номер:

— Наташенька, это я... Что слышно?.. Как мама? Ты скажи, она сильно переживает?

— Вы не туда попали! — ответила Наташа и положила трубку. В другой руке она держала чемодан.

Мать и дочь вышли из подъезда в море дождя, ежась под зонтом.

— Куда я еду в такую ливнюгу? — нервничала Марина Петровна. — И такси мы позабыли заказать!

— Вон он стоит, я вижу! — Наташа тащила мать за собой.

— Когда тебя бросают, надо уходить не в отпуск, а в работу! В созидательный труд надо уходить!

— Что ты там созидаешь, счастливые семьи? — Наташа подвела мать к знакомому «Москвичу». — Ты почему так далеко встал?

— Там хлеб разгружали! — Вася распахнул дверцу.

— Я с ним не поеду! — решительно отказалась Марина Петровна. — Раз он здесь, я вообще никуда не поеду!

— Мама! — Наташа кинула чемодан в машину. — Он уезжает в Новгород и забросит нас по дороге! — И полезла через переднее сиденье на заднее.

— Ну, если по дороге в Новгород! — Марина Петровна тоже влезла в машину.

— Речной вокзал по пути! — заговорил Вася, явно стремясь наладить контакт. «Москвич» шустро катил по мокрой улице. — Вы в Кижи едете?

— Какое вам до этого дело? — грубо оборвала Марина Петровна.

— Да нет, просто я в Кижах был.

— Какое мне до этого дело? Вы таксист? Смотрите на дорогу, скользко!

— Мама! — тон у Наташи был умоляющий.

Но в это время «Москвич» неожиданно сбавил ход, дернулся и встал посередине мостовой.

— Кажется, мы приехали! — сказал Вася и выскочил под дождь.

Теперь он голосовал проходящим машинам.

— Этого следовало ожидать! — возмутилась Марина Петровна. — Безобразный водитель, безобразная машина, теперь я не успею, это даже к лучшему!

Но тут Вася отворил дверцу:

— Скорее! Выходите! Наташа, подай чемодан!

Марина Петровна вышла под дождь, Вася подхватил ее под руки и подсадил в самосвал.

— Легковую машину вы не могли найти?

Самосвал уехал, увозя негодующую Марину Петровну.

Вася вернулся в машину.

— Куда ты ее подсадил? — спросила Наташа.

— Правительственная «Чайка»! — Вася включил двигатель.

— Что? — крикнула Наташа. — Ах ты...

— Ах я! — ответил Вася. — Терпеть не могу, когда мной командуют! Я из-за этого в такси ушел, целый день один без всякого

руководства! Ну, едешь со мной в Новгород?

— Зачем?

— С родителями буду знакомить. У меня серьезные намерения. Потом твоя мама будет нам говорить речь.

— Как же я поеду в Новгород без вещей?— сказала Наташа.

Марина Петровна, сунув водителю рубль, выпрыгнула из кабины самосвала, не раскрывая зонта, побежала с чемоданом по тротуару, дождь по-прежнему лил изо всех сил. Марина Петровна влетела в здание Речного вокзала, мокрая и злая, огляделась, увидела окошко с призывом: «Регистрация пассажиров», кинулась к окошку. За ним сидел мужчина в морской форме, с модными шелковистыми усами, уголки которых сползали к подбородку.

— Я на «Валентину Терешкову», зарегистрируйте меня, будьте любезны! — Марина Петровна расстегнула сумочку. — Хоть путевка не намокла. Пожалуйста, поскорее, а то я опаздываю!

Мужчина смотрел на Марину Петровну сочувственно:

— Уже! — сказал мужчина, дежурный по регистрации пассажиров.

— Как уже?

— Взгляните на часы!

Марина Петровна взглянула на часы и ахнула.

— Только вы не расстраивайтесь!.. — попросил дежурный.

И тогда, неожиданно для него, Марина Петровна принялась смеяться. Она смеялась и приговаривала:

— Все-таки опоздала, надо же... Поехала, называется...

— Это у вас нервное! — сказал дежурный. — Догнать теплоход — пара пустяков. Пока он будет шлюзоваться... Давайте посмотрим, где первая остановка...

— Не надо! — решительно отказалась Марина Петровна.

— Что не надо? — не понял дежурный.

— Догонять. Ни вплавь, ни на машине... Будем считать, не судьба. Конечно, 129 рублей, не в деньгах счастье, но жалко...

И тут заволновался дежурный:

— Вы на самом деле отказываетесь?

— Вернусь на работу, в родной коллектив, даже лучше...

— Минуточку! — почти закричал дежурный. — Деньги не пропадут! — Он снял телефонную трубку, быстро набрал номер. — Клава, ты не верила, что я тебя люблю? Теперь поверишь. Ты сейчас же едешь на теплоходе, каюта первого класса, на корме, Клавочка, на корме ведь тише — далеко от музыкального салона... Правда, теплоход ушел, но мы его догоним, Клава... Нет, я ехать с тобой не навязываюсь, путевка только одна...

Оставшись без путевки, но зато вернув сто двадцать девять рублей, Марина Петровна вышла на улицу и была приятно изумлена. Жарко палило солнце, на небе не было ни тучки, а от асфальта поднимался светлый пар.

Марина Петровна невольно улыбнулась и не повернула к шоссе, а направилась на пристань. И увидала вдали белый пароход, может быть, свой, а может быть, какой-нибудь другой, надпись уже нельзя было прочесть.

И тут Марину Петровну осенила счастливая мысль. Она решительно поднялась на второй этаж, где располагался ресторан, и выбрала место у окна с видом на реку.

Время было раннее, ресторан недавно открылся, и официант подошел быстро.

— Хочу рыбы! — сказала Марина Петровна.

— Рыбы нет! — ответил официант.

— Ресторан на реке! — напомнила ему Марина Петровна.

— Что же нам самим ловить? — официант был невозмутим.

— А что есть? — спросила Марина Петровна.

— Гуляш с макаронами.

Марина Петровна поморщилась.

— А икра есть?

— Икра зернистая в тарталетках.

— В чем?

— В таких вроде вафельных коробочках.

— Понятно, — проявила недюжинную сообразительность Марина Петровна, — чтобы не видно было, сколько туда положено. Тащи-

те, пожалуйста, штуки три, чтобы раз в жизни поесть икры, как следует.

— Водочки? — спросил официант.

— Лимонад!

— Кто же ест икру с лимонадом?

— Я! — ответила Марина Петровна. — Ем икру и запиваю лимонадом! Это мое право! И еще принесите пирожное!

И тогда с соседнего столика захохотал мужчина, которого Марина Петровна раньше не заметила.

— Вы мне нравитесь! — сказал мужчина. — У вас боевое настроение! Вы хотите есть икру всем чертям назло!

— Правильно! — ответила Марина Петровна. — Вы психолог.

— Можно я подсяду? — мужчина, не дожидаясь ответа, уже пересел к Марине Петровне. — Я иногда прячусь в таких вот ресторанах от семьи!

— Хотите сказать от жены? — грозно спросила Марина Петровна.

— Нет, что вы. Но у меня шестеро детей. И мы ждем седьмого. Я смотрю на пароходы, на реку и забываю о том, где мне добывать денег, чтобы прокормить всю эту ораву!

Официант принес икру, лимонад и пирожное эклер.

— А меня муж бросил! — неожиданно сообщила Марина Петровна. — Икры хотите?

— Один крохотный бутерброд! — не стал отказываться мужчина. — У меня самого денег на бутылку пива. За что это он вас бросил?

— Понимаете, у меня нет заскоков, со мной размеренно и, наверно, скучно.

— Понимаю! — ответил мужчина. — Пива глоток?

— Нет.

— Пожалуйста, я ведь ем вашу икру. А вы его любите?

— Не знаю.... — задумчиво ответила Марина Петровна. — Мы жили и все, когда за него выходила, конечно, любила, а потом просто не знаю... Надо было знать?

— Надо было! — сказал незнакомый мужчина.

— Значит, я дура? Да?

— Да! — ответил мужчина.

— Наверно, женщинам следует поменьше думать о работе, — сделала вывод Марина Петровна. — Зря я не поехала на теплоходе...

Потом Марина Петровна вернулась домой и с порога позвала:

— Наташка! — и добавила, смеясь: — Видишь, я уже отъездилась!

И неожиданно услышала в ответ:

— Марина, скажи, где наше брачное свидетельство, мне для суда?

Марина Петровна нахмурилась.

— Ушел и уйди! Что ты меня мучаешь?

— Но я же не виноват, куда ни пойди — нужны какие-то бумажки...

Марина Петровна полезла в какой-то ящик, достала.

— Держи исторический документ!

— А может быть, мы по-хорошему... — начал было Борис Иванович. — Ну, зачем все эти суды, судьи, заседатели, мы же не чужие люди!

И тогда Марина Петровна улыбнулась и даже развела руками:

— Нет, от тебя можно сойти с ума! Ты прожил со мной двадцать лет!

— Девятнадцать! — уточнил Борис Иванович.

— Потом ты меня бросаешь ради какой-то толстухи, и, здрасте, мы не чужие... Ты еще меня в гости позови!

— Марина! Это было бы замечательно! Если б вы нашли общий язык!

— Уйди! — попросила Марина Петровна. — Я тебя душевно прошу!

— Ты меня гонишь! Наташа меня не впускала! Дожил! — Борис Иванович пошел к выходу. — И не понравился вовсе мне ее бородач!

Марина Петровна вздрогнула:

— Где ты ее видел с бородачом?

— Она вещи складывала. Она уехала с ним в Новгород.

Марина Петровна пошатнулась, но взяла себя в руки и стойко выдержала удар:

— Да, я в курсе. А бородач — прекрасный парень, таксист-отличник. Они уехали в Новго-

род є моего разрешения. И отношения у них чисто дружеские, платонические!

— Это она с меня берет пример! — Борис Иванович вышел на лестничную площадку. — Это я оказываю на нее тлетворное влияние!

Марина Петровна тоже выбежала на лестницу:

— Не клевещи на дочь! Они уехали в Новгород смотреть какую-то выставку!

— Врать, Марина, ты никогда не умела! — Борис Иванович зашагал вниз по лестнице. — А такие, как я, вообще не должны иметь детей!

Марина Петровна потопталась на лестничной площадке, потом неожиданно побежала вверх. Она задыхалась, но не сдавалась, бегом взобралась на самый верхний этаж и изо всех последних сил нажала кнопку звонка квартиры 24.

Гена Муляров сам отворил дверь.

— Ага, вот где ты! — Марина Петровна вцепилась в Гену, схватила за воротник. — Я тебя придушу!

— Да отпустите вы! — стал вырываться Гена. — Вы что, вы мне рубашку рвете!

— Где Вася?

— Какой Вася?

— Родственник из Новгорода! Немедленно дай его адрес! — и Марина Петровна выпустила Гену.

Гена, все еще испуганно поглядывая на Марину Петровну, достал из кармана свою записную книжку:

— Вот. Темнозеленая, 2, квартира тоже два.

— Телефон?

— У него нет телефона. А что случилось?

— Он женатый?

— Нет, а почему?

— Был женатый?

— По-моему, нет.

— И детей на стороне у него нету?

— Не знаю, не проверял...

— До свидания! — Марина Петровна стала спускаться по лестнице. — Ты где учишься?

— В автодорожном...

— Тройки есть?

— Есть.

— Исправь на четверки!

Гена перегнулся через перила:

— А все-таки, зачем вам Вася?

— Я еду в Новгород, — сухо объяснила Марина Петровна, — и мне там нужно такси!

Борис Иванович пришел домой подавленный.

— Ну, что? — встревожилась Катенька. — Она не отдала свидетельство?

— Отдала. Только вот Наташка сбежала с таксистом.

— Куда сбежала?

— В Новгород!

— Ну, это не очень далеко, — заметила Катенька, — километров пятьсот!

— Как ты можешь об этом так спокойно говорить! Моя дочь...

— Борюся, у них теперь свобода любви!

— Замолчи! — неожиданно для самого себя закричал Борис Иванович.

— Ого! — удивилась новая жена. — А ты, Борюся, дочку-то любишь больше, чем меня.

— Неправда, — возразил Борис Иванович. — Просто ее я люблю восемнадцать лет подряд, а тебя лишь три месяца...

Катерина нисколько не обиделась, а лишь поглядела на него сочувственными глазами и легко погладила по голове. И такой исходил от нее ласковый покой, что напряжение спало и Борис Иванович по-детски уткнулся ей лицом в мягкое плечо.

Тем временем шустрый старенький «Москвич» бодро катил к Новгороду. К вечеру «Москвич» уже отмахал положенные пятьсот километров с гаком и от гостиницы «Садко» повернул направо.

— Слева, — сообщал Вася, — церковь Спаса на Ильине, четырнадцатый век, в ней фрески Феофана Грека... А вот — Федора Стратилата, она еще постарше... Тебя это волнует?

— Это будет меня волновать несколько позже, — ответила Наташа, — в настоящий момент меня волнует встреча с твоими родителями.

Вася повернул «Москвич» налево, свернул с главной улицы.

— Насчет встречи с родителями, это не будут лучшие минуты в твоей жизни. Я тебе обещаю. Отца зовут — Яков Андреевич, мать — Серафима Ильинична. Повтори.

— Яков Андреевич и Серафима Ильинична. Я запомнила. Я способная.

— Есть еще большой подарок — младшая сестра. Лида.

— Сколько лет подарку?

— Четырнадцать. Самый подарочный возраст. Мы приехали!

— Значит, ты убежден, что меня встретят плохо?

— Очень плохо. Можно сказать, в штыки. Вылезай!

— Ничего, — сказала Наташа, покорно вылезая из машины. — Нервная система у меня крепкая... Может, мне лучше, не заходя в дом, отправиться на вокзал?

— Билета не достанешь! Пошли!

Улица была тихая, зеленая-зеленая. И дома стояли на ней старые, каменные, в два или три этажа, с балконами. Наташа огляделась, улицу оглядела и дом, и балконы. На одном из них приметила девчушку, очень симпатичную, курносую, вихрастую, которая свесилась вниз и закричала:

— Вася, ты кого это опять привез?

— Ах вот что, — сказала Наташа, — весьма любопытная деталь. Значит, я не первая.

— Это Лидка, я тебя предупреждал! — сказал Вася, и они вошли в дом.

Квартира была с большим коридором, заставленным разными непонятными предметами мебели и рыболовными снастями. Вася поставил чемодан Наташи на пол. Обнял ее за плечи, сказал:

— Внимание, дается старт!

И так ввел Наташу в комнату, где отец и мать ужинали. А Лида тоже ужинала и даже не глядела на вошедших, словно только что ее и не было на балконе.

— Добрый вечер! — сказал Вася. — Познакомьтесь, это Наташа.

— Добрый вечер! — сказала Наташа. — Добрый вечер, Яков Андреевич, добрый вечер, Серафима Ильинична, добрый вечер, Лида.

— С приездом! — отозвался отец, не замечая Наташи. — Как машина бегала?

— Нормально! — ответил Вася. — Нас пригласят ужинать?

— Садитесь! — сказала мать. — А вы что же, девушка, местная или приезжая?

— Я из Москвы.

— А зачем вы сюда приехали из Москвы?— спросила Лида.

— Замуж выходить! — спокойно ответила Наташа и уселась на стул, который ей пододвинул Вася.

— За меня! — уточнил Вася.

— Господи, надо же! — воскликнула мать.

А Яков Андреевич вскочил с места:

— Вася, я рад! Я даже больше чем рад, я счастлив. Знаешь, когда невеста долго ходит в дом к жениху, родители ее обсуждают, будто на весах взвешивают: хорошая, нехорошая, ленивая, работящая, а так, невеста, как с неба свалилась, плюх! Без проволочек, все решено, заметано. Я — за!

— Я тоже за! — сказал Вася, делая вид, будто не замечает отцовской иронии.

Яков Андреевич наклонился к Наташе:

— И давно вы, Валя, знакомы с Василием?

— Несколько дней. Если пересчитать в часы — это уже много!

— А если на секунды пересчитать... — вставила Лида.

— Лидка, тебя не вызывали! — строго оборвал ее отец. — Несколько дней, в этом страшного нет ничего, теперь, как ее, акселерация... — он снова обратился к Наташе. — Сколько вам лет, Валя?

— Восемнадцать!

— Правильно, — поддержал отец все в той же слегка насмешливой интонации. — Замуж надо рысью бежать. Школу кончили и прыг замуж! Тоже акселерация. Вы-то школу кончили?

— Да! — ответила Наташа.

— Образованная! — вставила Серафима Ильинична.

— Я вот в газете читал, — сказал Яков Андреевич, — шустрая одна в восьмом классе замуж вышла, в девятом уже разошлась, а в десятом за другого выскочила. Так что вы,

Валя, можно сказать, замуж сильно запаздываете!

— Я с дороги устала, — тихо сказала Наташа, — я пока отбиваюсь, но скóро силы иссякнут, и я закачу истерику!

— Меня радует, — улыбнулся отец, — что вы, Валя, истеричка!

— Хватит называть меня Валей, — перешла в атаку Наташа, — я понимаю, Наташа трудное имя.

— А я не понимаю, на что вы обижаетесь? — опять улыбнулся Яков Андреевич. — Разве мы вас плохо встретили? Хозяйка сейчас начнет блины печь! Вы любите гречишные блины? А имена я от возраста путаю, у вас акселерация и у нас тоже акселерация, только в другую сторону — ранний склероз!

— Ты, Наташа, — вступила в разговор мать, — пришла и расселась, как ни в чем не бывало, а у меня в голове гудит и сердце ходуном ходит! Кто ты, что ты? Может, ты разведенная, почему бы нет, может, вообще, в тюрьме сидела?

— Так ведь Вася на мне женится, а не вы! — вспыхнула Наташа.

Теперь уже не сдержался отец:

— Выход через коридор! Вы сами напросились!

Наташа снова взяла себя в руки, поднялась с достоинством:

— С будущей невесткой нельзя ссориться, рискуете потерять сына!

— Что скажет молчаливый сын? — спросил отец.

Вася тоже поднялся:

— У меня в гостинице администратор знакомый. Наташа стойко выдержала вашу неслыханную бестактность!

И вместе с Наташей пошел к выходу.

— Прощайте, Валя! — крикнул вдогонку отец.

— Все-таки она столичная штучка! — добавила мать.

Лида выскочила на балкон, увидела выходящих на улицу Наташу и Васю:

— Вы в какую гостиницу?

Вася обнял Наташу за плечи, они свернули за угол, и тут Наташа заплакала:

— За что они меня? И ты тоже, не заступился!

— Все нормально, — сказал Вася. — Все законно. Увидишь, завтра они спекут тебе пироги!..

Уже вечерело. И церковь Спаса на Ильине, ее ясные, белые стены, украшенные затейливым декором, золотило вечерним солнцем. Возле церкви, по пышной траве, ребятишки гоняли мяч.

— Родители у меня замечательные... — говорил Вася.

— Я это сразу заметила... — иронически согласилась Наташа.

— А что ты хочешь, чтобы они при виде тебя от радости прыгали? Ура... Вот она, которая у нас отнимет сына... — они подошли к входу в церковь. — Зайдем?

— Зайдем! — сказала Наташа. — Это тут Феофан Грек? Должна же я в Новгороде получить хоть какое-нибудь удовольствие?

В полутемной церкви разметались по стенам грозные и величественные святые — тот, кто создавал их, был человеком неумеренным, страстным.

— Эта троица не хуже рублевской... — сказал Вася.

— Рублев нежнее и мудрее...

— Нежнее — да, а мудрее, тут я не согласен! — заспорил Вася. — Я тебя, Наташа, полюбил сразу, как только увидел!

— Ты мне тоже сразу понравился, но обожди... — тихо сказала Наташа. — Я кажусь скороспелкой, но это я наигрываю. Если бы мама не уплыла на пароходе, я бы не поехала с тобой на автомобиле. Спасибо, что ты привел меня посмотреть эти замечательные фрески. — И пошла к выходу. — Кстати, кого звали Валей?

— Мою первую любовь. Ее я привез из Калинина. Она не пошла за меня, потому что я таксист. Вот если бы я тогда прошел на физмат...

— А я какая по счету любовь?

— Вторая!

— Врешь!

Вася загородил Наташе дорогу:

— Хочешь, уговорю священника, чтобы нас повенчали?

— Опять врешь! — улыбнулась Наташа. — Во-первых, это не действующая церковь, а во-вторых, венчают только по предъявлении брачного свидетельства, уж это я от мамы точно знаю! — и вышла из церкви.

Потом они молча шли вдоль Волхова. К вечеру Волхов стал темно-лиловым. А суда на нем аспидного цвета.

Потом они оказались возле таксопарка.

— Тормози! — остановил вахтер. — С барышнями сюда не ходят.

— Это жена! — ответил Вася.

— Где на ней написано, что она жена? — спросил вахтер.

— Татуировка на спине! — ответила Наташа. — Только вот раздеваться зябко.

— Вымогатель! — сказал вахтеру Вася и дал ему рубль.

Они с Наташей прошли внутрь таксопарка.

— Моя машина стоит в отдельном боксе, — сказал Вася. — Сменщик на бюллетене!

— А где же твоя гостиница? — спросила Наташа.

— Вот она! — Вася показал на гараж.

— А знакомый администратор?

— Я при тебе дал ему рубль!

— С тем же успехом я могла переночевать в твоем «Москвиче».

— Он безгаражный. Я боюсь, что его угонят вместе с тобой!

Стандартная светло-зеленая «Волга» стояла не то чтобы в отдельном боксе, но невысокая перегородка действительно отделяла ее от остальных машин.

— Ты перегородку специально поставил, чтобы девочек сюда водить? — спросила Наташа.

— Специально! — ответил Вася. Открыл ключом машину. — Залезай и спи! Вставать рано. Смена у меня с семи утра!

Он разложил в машине сиденье, достал откуда-то подушечку.

Наташа попробовала прилечь:

— Вполне терпимо!

Теперь Вася прикрыл Наташу телогрейкой.

— Скажи, — спросила Наташа, — ночью ты будешь ко мне приставать?

— Нет!

На полу, рядом с машиной, Вася расстелил подстилку, кинул на нее пальто, лег.

— Обидно! — сказала Наташа. — Ты бы полез, я бы дала тебе по физиономии, возникли бы отношения!

Наташа выглянула из машины. Вася уже лежал с закрытыми глазами.

— Спишь? Все-таки ты хам!

— Мне завтра работать! — ответил спящий Вася. — Извини!

Марина Петровна бодро шла по городу Новгороду и была исполнена решимости. Марина Петровна легко отыскала Темнозеленую улицу и активно нажала кнопку квартиры номер два.

Отворила Серафима Ильинична.

— Мне Васю! — потребовала Марина Петровна... который таксист!

— А он сегодня работает! — ответила мать.

— Как работает? — ахнула Марина Петровна. — Но ничего, я обожду!

— Как это вы обождете... — сердито переспросила Серафима Ильинична. — Когда он к ночи вернется!

— Ничего, я до ночи обожду! — стояла на своем Марина Петровна. — Деваться мне все равно некуда! Я в передней на стуле посижу, а то я всю ночь не спала, у меня голова кружится!

Серафима Ильинична отступила на шаг, так на всякий случай:

— А зачем вам мой Вася так уж позарез нужен?

— Он мне совсем даже не нужен!

— То вы его до ночи будете дожидаться, то он вам не нужен! — И Серафима Ильинична предприняла попытку закрыть дверь, однако Марина Петровна успела втиснуться в проем:

— Не жмите! Не для того я из Москвы ехала, чтоб вы меня теперь дверью раздавили!

Только теперь Серафима Ильинична поняла, кто перед ней:

— Выходит, вы мама этой... московской персоны...

— Не продолжайте! — вскрикнула Марина Петровна. — Тем более Наташа никакая не персона, а прекрасный человек! И не перечьте! Терпеть не могу, когда мне перечат!

Серафима Ильинична улыбнулась и неожиданно спросила:

— Есть с дороги хотите?

— Когда я нервничаю, я всегда умираю — хочу есть. А где моя Наташа?

— А я почем знаю, где?

Потом они сидели за столом.

— Девочку иметь такая морока, — говорила Марина Петровна, — сплошная нервотрепка. Хоть милиционера к ней приставляй, только ведь в милиции тоже сплошные мужчины...

— Мне ваша спичка не понравилась, ешьте капусту, домашняя...

— Она не спичка, у нее современная фигура...

— Поставь ее в профиль — не видно будет... И нахалка к тому же!

— Просто она умеет за себя постоять, наверно, вы ее обижали...

— Да уж не целовали... Три дня, как знакомы, и вот-те — замуж!

— Что? — закричала Марина Петровна. — Кто замуж?

— Ваша современная Наташка за моего дурня!

— Замуж?

Марина Петровна стала сползать со стула, шумно хватать губами воздух...

Серафима Ильинична вскочила и подхватила:

— Вам что, плохо?

— Ничего особенного... — с трудом ответила Марина Петровна, — просто сердце останавливается.

Серафима Ильинична занервничала:

— Сейчас я валокардин накапаю. Что ж вы при слове «замуж» брякаетесь? Значит, если просто так, то можно вертикаль держать, а по-моему, если просто так переночуют в машине или где попало, это хуже. — Серафима Ильинична кончила капать лекарство. — Выпейте!

Но Марина Петровна не подавала признаков жизни.

— Эй! — повысила голос Серафима Ильинична, — как вас зовут! Очнитесь! Вы что ж это такое делаете?

— Умираю от горя, — тихо ответила Марина Петровна.

Ехало по Новгороду такси «НОВ 41-41» За рулем — бородатый Вася, рядом Наташа.

Возле тротуара голосовала женщина с авоськами. Была она маленького роста и, голосуя, подпрыгивала.

Вася подъехал к тротуару.

— На Московский закинешь?

— Садитесь!

Женщина полезла в машину. Вася включил счетчик.

— Что ж это ты мухлюешь? Пассажирку везешь, а счетчик-то невключенный?

— Это практикант, — сказал Вася.

Как всегда, откуда-то из небытия возник милиционер и повелительным жестом приказал Васе остановиться.

— Сейчас он тебе покажет практиканта! — сказала женщина. — У них на мухлеж чутье!

— Он решил, — Вася покорно притормозил, — что я вез пассажира, а по пути подсадил еще одного. Они к этому вечно вяжутся, хотя мы имеем право!

Прежде чем Вася собрался выйти из машины, Наташа уже выскочила из нее и бежала к милиционеру.

— Боевая девка! — одобрительно сказала пассажирка. — Станет на такси работать — дачу купит!

— Я буду разговаривать только с водителем! — строго сказал постовой.

— Нет, со мной! — решительно возразила Наташа. — Я люблю этого водителя, и я приехала к нему из Москвы всего на один день. А он, как назло, работает. И я всю смену буду ездить с ним. Если бы я любила вас и приехала бы из Москвы к вам, я бы всю смену торчала рядом с вами посреди мостовой! Как тебя зовут?

— Витя! — растерянно ответил молоденький милиционер.

Наташа уже бежала обратно к машине.

Вася быстро отъехал.

— Что ты ему наплела?

— Пообещала на свидание прийти!

— Пока ты с ним калякала! — сердито сказала пассажирка, — на этом сумасшедшем счетчике наколотило тридцать две копейки. Я их вычитаю. И чаевых тоже не будет. Я вот на фабрике работаю, мне никто на чай не кидает! Стоп! Прибыли!

Борис Иванович появился в новгородском таксопарке, спросил вахтера:

— Где у вас начальство?

— Начальства у нас с перебором! — ответил сторож.

— Мне бы узнать адрес водителя!

— Вона, два шага, отдел кадров, они с удовольствием, им все одно — делать нечего... Разве бумагу жевать... — ответил вахтер, у которого был, очевидно, приятный характер.

В отделе кадров Бориса Ивановича встретили настороженно.

— Мне бы адрес вашего водителя, зовут Василием, борода у него!

— А зачем? — спросила кадровичка. — Если жалоба, пишите заявление, мы разберемся.

— Мне нужно его повидать.

— А зачем? — спросила кадровичка. — Отказался вас везти, требовал чаевых?

— Дайте мне адрес, пожалуйста! — повторил Борис Иванович.

— А зачем? — кадровичку было не прошибить. — Может, вы что оставили, позабыли в машине?

— Оставил... — усмехнулся Борис Иванович. — Но не позабыл!

— Что именно?

— Дочь! — коротко ответил Борис Иванович.

— Позабыли в машине ребенка, — наконец, поняла кадровичка. — С мужчинами это бывает. Сколько ребенку месяцев?

— Восемнадцать лет. Дайте адрес. Я тихий, дайте адрес, я из Москвы приехал, дайте адрес! Я нервный, я ваш таксопарк на части разнесу, дайте адрес — зовут Василий, и с бородой!

— А зачем? — спросила кадровичка.

Вечером Яков Андреевич возвращался с работы домой. Но стоило ему открыть ключом квартирную дверь, как Серафима Ильинична опрометью бросилась навстречу и загородила дорогу:

— Тсс!

— Что случилось? — невольным шепотом спросил Яков Андреевич.

— На нас свалилась мама!

— Чья мама? Откуда свалилась?

— Ну, мамочка, мамаша этой вчерашней...

— Васиной вертихвостки? — догадался Яков Андреевич.

— Для тебя вертихвостка, а для нее любимая дочь!

— Сейчас я ее вышвырну! — Яков Андреевич решительно отвел жену в сторону и зашагал в комнату.

Жена побежала следом:

— Не вышвырнешь, она цепучая!

Яков Андреевич увидел Марину Петровну, которая лежала на диване, завернутая в плед, и читала журнал.

Яков Андреевич вырвал у нее журнал:

— Я вижу, вы здесь разлеглись надолго!

— А вы, оказывается, грубиян! — спокойно ответила Марина Петровна. — Пока не вернете дочь, вы меня с этого дивана трактором не стащите!

— Я ее искать не нанялся!

— Поскольку именно вы выгнали ее на улицу! — все так же спокойно произнесла Марина Петровна.

Яков Андреевич сердито обернулся к жене.

— Сообщило местное радио по кличке Лида... — вздохнула Серафима Ильинична.

— Достаньте мне Наташу хоть из-под земли! — продолжала Марина Петровна. — Иначе я вас со свету сживу.

— Говорят, перед тем как жениться — погляди на невестину мать, твоя невеста станет потом такая же! — неожиданно улыбнулся Яков Андреевич. — Бедный Вася!

— А, может быть, она в отца! — возразила Марина Петровна. — Может быть, у ее отца душевный характер! Может, он замечательный человек!

И тут раздался звонок.

Серафима Ильинична пошла отворять. В двери появился Борис Иванович:

— Здравствуйте, извините, здравствуйте!

— Здравствуйте! — растерянно поздоровалась хозяйка.

— Извините... Если меня не обманули... таксист с бородой... зовут Вася, живет здесь?

— Здесь, — ответила Серафима Ильинична, — только его дома нету и когда заявится, неизвестно...

— Тогда я подожду... — стеснительно сказал Борис Иванович... — это, конечно, не очень прилично... но я в уголочке, тихонечко...

— Вы что тут все повадились ждать Васю? — повысила голос Серафима Ильинична.

— Я обожду, чтобы, извините, поставить его на место, он у меня дочь украл!

— Пройдите в комнату! — скомандовала Серафима Ильинична. — Она там!

— Наташенька! — закричал Борис Иванович. — Что ты наделала?

Он вбежал в комнату и... увидел Марину Петровну, которая все еще лежала на диване.

— Не кричи! — строго сказала Марина Петровна. — Ты не у себя дома! Подойди, поцелуй меня!

— А зачем? — не понял Борис Петрович. — И где Наташа? И почему ты здесь лежишь?

— Подойди ко мне! — приказала Марина Петровна и, когда бывший муж приблизился, порывисто обняла его за шею, поцеловала, повисла на ней, запричитала:

— Пропала наша Наташенька!

Борис Иванович пытался вырваться, но Марина Петровна держала его крепко.

— Ты меня задушишь! — сердился Борис Иванович.

— Я по тебе соскучилась! — не отпускала его Марина Петровна. — Ты мое утешение в эти трудные минуты и часы!

— Все прибыли? — издевательски спросил Яков Андреевич. — Или еще кто ожидается?

— Все! — ответила Марина Петровна. — И не мешайте нашей встрече с мужем. Это негостеприимно. У вас есть и другие комнаты.

— Кажется, Сима, — сказал Яков Андреевич, — незваная гостья выживает нас из нашей квартиры. Давай, обедать! — и вышел из комнаты. Серафима Ильинична поспешила за ним.

Как только хозяева вышли, Марина Петровна выпустила Бориса Ивановича из цепких рук.

— Ты зачем меня обнимала? — усмехнулся Борис Иванович. — Ты все еще хочешь меня вернуть?

— Какой ты недалекий! — прошептала Марина Петровна. — Им нельзя знать, что ты меня оставил.

— А почему? — громко спросил Борис Иванович. — Что в этом плохого?

— Тихо! — оборвала его Марина Петровна. — Это бы бросило тень на светлый образ невесты. Наташа собирается замуж!

— Ты сошла с ума! — ахнул отец.

— Не я сошла, а Наташа! — уточнила мать. — Рано или поздно они с Васей придут сюда, и я попробую вмешаться. Тихо! Кто-то идет!

В дверях появилась Лидка:

— Вас приглашают обедать!

— Спасибо, не стану вас обременять, — отказался Борис Иванович, — схожу, поем в столовую.

— Это хорошо, — поддержала его намерения Лида. — А то у нас на всех не наготовлено. И вообще, доставать продукты, таскать их, готовить, такая каторга!

— А я у вас с удовольствием отобедаю! — поднялась с дивана Марина Петровна.

В это же время Вася пытался добыть Наташе номер в гостинице.

— Если администратор женщина, — шептал Вася, — тогда расчет на мое обаяние, если мужчина — на твое.

Администратор гостиницы сидела за длинным деревянным барьером. Вася шагнул вперед, но тут администратор неожиданно встала и радушная улыбка поплыла по ее лицу:

— Добрый вечер! Как вы доехали?

— Спасибо, хорошо! — осторожно ответил Вася.

— Вам нужен номер? — спросила администратор. — Вы только не стесняйтесь!

— Мне нужен на одного, — робко сказала Наташа, — на сутки, я вас очень прошу...

— Спасибо, — администратор продолжала сиять, — я так рада, что могу помочь. Вам с ванной или без?

— Если можно, с ванной, — почти прошептала Наташа. А потрясенный Вася молчал.

— Вы, наверное, устали с дороги? — ласково сказала администратор, — вы оставьте паспорт и пройдите в номер 325, передохните, а потом спуститесь и заполните листок прибытия, так удобнее, верно?

— У меня нет слов! — вымолвил Вася.

— Я потрясена, наверное, мне это снится! — Наташа отдала паспорт и, взяв у администратора направление, направилась к лифту.

— Все устроилось хорошо, а главное, мы миновали родителей! — улыбнулся Вася. — Надо дать им время раскаяться.

А по лестнице спускалось вниз какое-то важное лицо. И важное лицо, проходя мимо администратора, сказал ей:

— Вашу систему обслуживания клиентов одобряю.

— Спасибо! — хором запели администратор и лица, сопровождавшие важное лицо.

Гости покинули гостиницу, администратор облегченно вздохнула, достала откуда-то снизу плакатик: «Свободных мест нет» и водрузила на видное место.

И тут возник Борис Иванович.

— Извините, — начал он робко, — мне бы, хотя бы не номер, а место, на одну ночь...

— Вы что, слепой, — ответила администратор, — или неграмотный? Видите написано: свободных мест нет!

Вечер уже клонился к ночи, и собор, который был виден из окна, высился темно-серой громадой.

Марина Петровна лежала на диване и иронически глядела на бывшего мужа, который застрял у окна:

— Я не приехал сюда смотреть на соборы! Бред, бред, бред! Я не хочу ночевать с тобой в одной комнате и, тем более, на одном диване!

— Тут не гостиница, — улыбаясь ответила Марина Петровна, — и у них нет лишнего дивана!

Борис Иванович заметался по комнате:

— Где этот чертов Вася?

— Где-нибудь с твоей дочерью!

— Я его разберу на составные детали!

— Не надо! — посоветовала Марина Петровна. — Нам нужен целый зять, а не разборный!

— Тебе весело! — продолжал бушевать Борис Иванович. — А я спать хочу. Где мне лечь, на полу?

— Абсурд! Ты лежал со мною рядом двадцать лет...

— Девятнадцать...

— Лишняя ночь ничего не меняет, а если ты ляжешь на полу и они войдут...

— Зачем они среди ночи должны входить?

— Вдруг им что-нибудь понадобится? В шкафу, например...

— Двигайся! — приказал Борис Иванович. — Ляжем валетом!

И тогда Марина Петровна начала смеяться:

— Мы с тобой лежали двадцать лет...

— Девятнадцать! — Борис Иванович взял подушку, кинул к ногам Марины Петровны и лег как был — в рубашке и брюках.

— И первый раз лежим валетом! — продолжала смеяться Марина Петровна. — Слушай, а все эти двадцать лет...

— Девятнадцать... — стоял на своем Борис Иванович.

— Ты меня любил? Ну, сначала-то любил, я знаю, а потом, это была привычка или чувство?

— Все было, чувство было, привычка была, а теперь я поставил на тебе крест! Ясно?

И тут Марина Петровна зашлась от смеха.

— Ты что? — не понял Борис Иванович. — Ты чокнулась?

— Нет... я представляю... твоя толстуха... узнает... что ты... сегодня спал со мной в одной постели!

Борис Иванович вскочил:

— Я ухожу!

— Куда? — Марина Петровна продолжала смеяться... — Я ее никогда не видела, но я отлично представляю выражение ее лица, когда она узнает...

И тут в дверь постучали.

— Ложись! — скомандовала Марина Петровна.

Борис Иванович буквально упал на кровать к ногам бывшей жены.

— Да не туда, переляг рядом!

Борис Иванович схватил подушку, лег рядом, голова к голове.

— Входите! Кто там? — нарочно сонным голосом спросила Марина Петровна, успев накинуть одеяло на бывшего мужа.

В двери появились Яков Андреевич и Серафима Ильинична.

— Вы уж извините! — сказала Серафима Ильинична. — Вы тут спите, как голубки, а мы извелись — переживаем!

— Значит, я их из дому шуганул, и что же теперь? Не приходят они! — добавил Яков Андреевич.

— Вы думаете, у вас и у нас нет выхода? — напрямую спросила Марина Петровна.

— У родителей всегда нет выхода! — вздохнул Яков Андреевич.

— Выход один — печь пироги! — закончила Серафима Ильинична. — Если вы, конечно, согласные. Беда-то общая.

Когда хозяева ушли, бывшие муж и жена остались лежать рядом и бывший муж спросил:

— Где они будут жить? Наташа уедет в Новгород?

— Через мой труп! — образно ответила бывшая жена. — Он переедет к нам. У нас теперь места хватает!

— Это точно, насчет места... — грустно согласился Борис Иванович. — Но в восемнадцать лет выскочить замуж, да еще за таксиста!

— Рано! — согласилась Марина Петровна. — И физик был бы лучше или какой-нибудь другой конструктор. А она полюбила таксиста. Таксисты, между прочим, прекрасно зарабатывают!

— С каких это пор ты стала меркантильной?

— Как всякой безмужней женщине, мне приходится думать о деньгах!

— Я забыл, что ты теперь безмужняя! Как тебе, кстати, без меня?

— Конечно, плохо! — откровенно призналась Марина Петровна. — И непривычно!

— Я тоже часто про тебя думаю. За годы совместной жизни я к тебе привык и привязался. Я, вот, завидую — где-то на Востоке можно иметь две жены!

— А ну, переляг валетом! — гневно крикнула Марина Петровна. — Или нет, на пол! Только на пол!

Борис Иванович жалобно покивал головой, сполз с постели и стал укладываться на пол.

Наутро Наташа с чемоданчиком в руке весело сбежала по ступенькам гостиницы к обшарпанному «Москвичу», возле которого улыбался Вася.

— Билет взял?

— Вагон 4, место одиннадцатое, нижнее. Выходит, ты приезжала глядеть на исторические памятники?

— И не более того! — Наташа полезла в машину. — Где ты провел ночь, дома?

— А у меня вырабатывается привычка спать в гараже. Поскольку ты уезжаешь, я прошу об одолжении, хоть на секунду зайдем к родителям, я хочу, чтобы у них осталось о тебе симпатичное впечатление!

— Не пьешь, не куришь, — пожала плечами Наташа, — любишь родителей, твоей будущей жене будет мучительно скучно. Ладно, сделаю тебе одолжение!..

Наташа первой распахнула дверь в комнату, где собрались две пары родителей, и, распахивая дверь, громко произнесла:

— Доброе утро, Серафима Ильинична и Яков Андреевич. Доброе утро, Лида! Я пришла сделать Васе прощальное одолжение! — и осеклась, потому что, как говорится, не поверила своим глазам.

А Вася, который стоял сзади Наташи, растерянно поздоровался:

— Здрасте, Марина Петровна! — и не удержался: — Вы откуда взялись?

В наступившей паузе послышался голос хозяйки дома:

— Вася, ты завтракал?

— Мама, — очнулась от шока Наташа, — это уже из области фантастики. Ты же плывешь на пароходе в Кижи!

— Мне тоже так кажется, — согласилась Марина Петровна, — и от всего происходящего меня сильно укачивает!

— Вы приплыли из Москвы на пароходе, во красота! — вставила Лидка.

— Наташенька, — позвал Борис Иванович, — я тоже изволновался, и я тебя тоже нашел.

— Мама, все-таки как ты сюда попала? — Наташа не могла ничего понять.

— Долго рассказывать! — отмахнулась от вопроса Марина Петровна. — Главное, я здесь!

— Как ты могла, Наташенька, — включился Борис Иванович, — уехать в Нозгород, с мужчиной!

И тут Наташа взорвалась:

— А ты, Борюся, молчи! Ты вообще кто такой? Специалист по сытым женщинам?

— Вот это да, — сказал Яков Андреевич, — фирменная семейка!

— Вася, где билет? — по-деловому спросила Наташа.

— Вот!

— Борюся, возьми! — приказала Наташа. — Вагон номер четыре, место одиннадцать, нижнее.

Борис Иванович растерянно взял билет и поднялся с места:

— Но я же твой папа!

— Бывший! — уточнила Наташа. — Может быть, ты забыл, но ты нас бросил! И нас связывают только фамилия и отчество. И то и другое можно сменить, стоит это совсем недорого.

— Господи! — воскликнула Серафима Ильинична. — Марина Петровна, вы-то смолчали, и мы вас в одну кровать..

Лидка радостно захохотала.

— Хороши сватья! — вставил Яков Андреевич. — То разводятся, то в обнимку лежат.

Борис Иванович поплелся к двери:

— Я, конечно, виноват, но я, конечно, ушел по большой любви!

Борис Иванович вышел на Темнозеленую улицу, сел на скамейку на другой стороне и стал потерянно глядеть на дом номер два.

На балкон прокралась Лидка и громким таинственным шепотом заверещала:

— А я вам сочувствую!

— Спасибо! — сказал снизу Борис Иванович.

— Ловите! — крикнула Лидка. Борис Иванович поднялся и поймал пакет. — Это мой школьный завтрак, а у меня склонность к полноте. Они вас не понимают, а я понимаю! Любовь оправдывает любой поступок, кроме убийства и измены Родине!

Борис Иванович вздрогнул и пошел, не оглядываясь, по Темнозеленой улице.

А в квартире Марина Петровна говорила торжественным голосом, как на бракосочетании: — Уважаемые Серафима Ильинична и Яков Андреевич. Люди вы вполне симпатичные, и к вам никаких претензий я не имею.

— Спасибо и на том! — раскланялся Яков Андреевич.

— Наташа, — скомандовала Марина Петровна, — бери чемодан, негодяйка, и попрощайся!

— Прощайте! — улыбнулась Наташа.

— Прощайте! — повторила Марина Петровна. — Бог даст больше не увидимся!

И ушла вместе с дочерью.

— А я пироги поставила... — вздохнула Серафима Ильинична.

— Сами съедим! — сказал Яков Андреевич. — Без этой грубой женщины и без ее костлявой дочери. Как ее все-таки зовут, Валя или Наташа?

Марина Петровна с Наташей вышли на улицу, а за ними стремительно выбежала Лидка:

— Вы с чемоданами? Уезжаете? А с Васей вы уже поженились или уже развелись?

И тут Вася, который вышел из подъезда, коротко сказал:

— Лидка, исчезни! — он сказал это так, что Лидка хоть не исчезла, но замолчала.

— Вас довезти на вокзал или на автобусную станцию? — спросил Вася у Марины Петровны.

— Вася, не подходите близко! — посоветовала Марина Петровна. — Я не отвечаю за свои поступки, я в состоянии аффекта!

Она обняла Наташу за плечи, и они пошли по Темнозеленой улице, каждая несла по чемодану.

— Вася? — осторожно спросила Лидка. — Что такое аффект?

Междугородный автобус «Новгород — Москва» шел с крейсерской скоростью сто километров в час.

Марина Петровна устроилась у окна. Наташа рядом.

Парень, который сидел сзади Марины Петровны, перегнулся к Наташе.

— Может, хотите у окна, могу уступить?

— Она не хочет у окна, — ответила за Наташу Марина Петровна, — она хочет сидеть рядом с матерью!

— Тебя я не понимаю, — сказала Наташа матери, — как ты могла находиться с ним в одной комнате, в одной кровати, после всего!

— Во-первых, мы лежали валетом, во-вторых, то, что он приехал в Новгород, благородно, в-третьих, может быть, я по нему скучаю...

— Вы по-английски читаете? — снова обратился к Наташе парень. Был он востроносый, в очках. — У меня чудный детектив!

— Она не только по-английски, она по-русски не читает! — ответила за дочь Марина Петровна.

— Хотите конфету «Вечерний звон»? — парень снова обращался к Наташе: — Их невозможно достать.

— Она конфет не ест!

— Хочу конфету! — Наташа взяла ее из рук парня.

— Послушайте, — Марина Петровна решительно обернулась назад. — Что вы пристаете к дочери? Я ее с трудом вывезла из Новгорода, там у нее бородатый жених!

— Вместо бороды у меня очки! — сказал парень. — И можете не волноваться. Мне в голову не придет жениться!

Автобус затормозил.

— Пассажиры, желающие пообедать, — объявил водитель, — у вас имеется тридцать минут!

В столовой народу набилось битком. И когда вошли Наташа и Марина Петровна, места свободного не было видно ни одного

— Сегодняшняя наука считает, что голодать полезно, — грустно заметила Марина Петровна.

— А завтрашняя наука, — Наташа оглядывалась по сторонам, — будет доказывать, что нужно есть без перерыва с утра и до ночи.

Тут Наташа заметила востроносого парня Он призывно махал рукой.

— Смотри, — сказала Наташа, — этот наглец занял нам место!

— Даже от наглеца бывает польза! — Марина Петровна решительно зашагала в заданном направлении.

— Я объясню мои мотивы! — сказал парень. — Я реставратор. Восстанавливаю старинную живопись. У вас, Наташа, лицо, как на фресках...

— Спасибо! — перебила Наташа. — Вы уже что-нибудь заказали?

— Для того, чтоб заказать, как минимум нужна официантка!

— А почему она не подходит? — спросила Марина Петровна.

— Сейчас подойдет! — послышался сзади знакомый голос. — Танюша!

И Марина Петровна, и Наташа сразу узнали голос, но не обернулись, а парень мгновенно оценил ситуацию и замолчал.

Подбежала официантка.

— Три обеда на твой вкус, срочно, Танюша!

— Четыре обеда! — уточнил востроносый.

— Четыре! — согласился Вася. — Сейчас я добуду себе стул.

— Вы что же нас преследовали? — вспыхнула Марина Петровна.

— Да! — ответил Вася.

— Ты мчался на своем «Москвиче» со скоростью нашего автобуса? — спросила Наташа.

— Да! — ответил Вася.

— И ты едешь в Москву? — спросила Наташа.

— Да! — ответил Вася.

— Какой вы, Вася, прилипчивый! — поморщилась Марина Петровна. — Наташа не хочет вас видеть!

— Не хочу! — подтвердила Наташа.

— А меня? — спросил востроносый.

Вася взял востроносого за шиворот и приподнял.

— Не болтай ногами! — строго сказал Вася и понес востроносого к выходу.

Официантка принесла четыре обеда и, не снимая тарелок с подноса, смотрела, как Вася выносит востроносого на улицу.

— Оставить три обеда? — спросила официантка по имени Танюша.

— Нет, четыре! — попросила Марина Петровна. — Четвертый обед я беру на себя!

Вася вернулся к столику, за которым обедали Наташа и Марина Петровна, и принялся есть суп.

— Сегодня ты выдал гигантскую промашку, — сказала Наташа, — я не люблю громил!

— Я тоже! — вставила Марина Петровна. — Применять силу против слабого!..

Вася молча ел суп.

— Лишний шницель, — сказала Наташа, — мы возьмем тому парню!

В дверях столовой появился водитель:

— Пассажиров рейсового автобуса прошу занять свои места!

Возникла официантка:

— С вас четыре восемьдесят!

— Идите, я заплачу! — первый раз нарушил молчание Вася.

— Но мы не нуждаемся... — начала было Марина Петровна, но Наташа ее прервала:

— Мама, пусть платит, должен же он получить радость!

И женщины вместе с другими пассажирами заспешили в автобус. Когда автобус тронулся, Наташа и Марина Петровна поглядели в окно и увидели Васю, который грустно оглядывал свой облезлый «Москвич». Шины у «Москвича» были спущены, и он буквально лежал на обочине...

— Это я... — сказал востроносый парень, жуя бутерброд, — спустил ему шины. Спасибо за шницель!

Тем временем Борис Иванович уже возвратился домой. Жена кинулась навстречу:

— Ну, успокоился, нашел Наташу?

— Нашел, но не успокоился. Она хочет менять отчество!

— Борюся, скоро она не только отчество, но и фамилию сменит!

— Не смей! — зашумел Борис Иванович. — Называть меня этим дурацким именем! — он устало опустился в кресло, подскочил, как ужаленный, и брезгливо, кончиками пальцев поднял груду дамского белья. — Что у тебя за страсть всюду раскидывать свое белье?

— Хорошо, хорошо... — жена выхватила тряпки из рук мужа. — Ради тебя я согласна прятать белье в шкаф. Только не нервничай. К твоему приходу я запекла утку с черносливом и изюмом. Это, Борюся, так вкусно!

Борис Иванович грозно двинулся на жену:

— Ненавижу чернослив, его дают при больном кишечнике, ненавижу изюм! Дай мне простую человеческую котлету! И если ты еще раз назовешь меня Борюсей...

— Не назову, и сбегаю принесу тебе котлет по шесть копеек штука, — жена заспешила к выходу, — я эту пакость обваляю в тесте, залью яйцом, и ты, Борюся, поешь с удовольствием!

И закрыла дверь, прежде чем Борис Иванович подскочил к двери.

Борис Иванович некоторое время выжидал, а потом кинулся к телефону и набрал номер.

— Наташка? — лицо Бориса Ивановича выразило крайнюю радость. — Как это вы вернулись так быстро? Что слышно?.. Ты вышла замуж или не вышла?.. Как мама?

— Ты потрясающий человек! — ответила Наташа. — Сначала ты нас бросаешь, потом

ты мчишься за нами в Новгород, надоедаешь, звонишь. Оставь нас в покое, и меня и тем более маму! Понятно?

— Нет! — сказал Борис Иванович. — Мне непонятно, почему я не могу звонить. Мне ведь интересно... — прислушался, а в трубке были уже короткие гудки.

Погрустневший Борис Иванович еще подержал ее в руках, а потом медленно опустил на рычаг. И порывисто обернулся.

За спиной стояла жена. Борис Иванович не заметил, как она подошла.

— Подслушиваешь! — мгновенно вспылил Борис Иванович. — Незаметно в квартиру вошла, на цыпочках, да?

— Я тебя люблю! — горько сказала жена. — Я тебя очень люблю. Ты страдаешь, а мне тоже плохо... Не перебивай! Я понимаю, у каждого свои привычки, и ты никак не можешь привыкнуть к моему, то есть к нашему дому.

— Я привыкаю, — улыбнулся Борис Иванович, — я тоже очень тебя люблю.

— Ты прав, — продолжала жена, — я не буду готовить, пойдем в столовую!

— Пойдем! — озорно подхватил Борис Иванович. — Ты молодец!

И они зашагали к выходу.

— Отравимся, — также озорно продолжала жена, — оба! И нас на одной машине свезут в больницу! Чтобы тебе было хорошо, я согласна травиться!

И Борис Иванович захохотал.

Когда Марина Петровна пришла на работу в районный загс, сотрудники во главе с Варварой окружили ее:

— Как съездили?

— Бесподобно! Сплошной комфорт!

— Каюта была на двоих? — спросила Варвара. Сегодня она готовилась поздравлять молодоженов и потому была уже опоясана алой лентой.

— Конечно. И на корме. Это тише, дальше от музыкального салона. И соседка попалась симпатичная... кандидат наук.

— А как кормили?

— Нормально. А главное, — вдохновенно врала Марина Петровна и сама уже почти верила тому, что говорила, — вокруг немыслимая красота. Теплоход, он плывет исключительно по воде. А вода... девочки... ночью искрится!

Сотрудницы застонали.

— Стоишь на палубе... Луна... вода... рыбаки...

— Где рыбаки? — не поняла Варвара.

— Где? — задумалась Марина Петровна. — Где им быть? На берегу. С удочками. Только удочки ночью плохо видно.

— А из памятных мест? — спросила Варвара. — Что вам больше всего...

— Кижи! Церковь из дерева... Она... как бы парит в воздухе. Ничего не весит, ни грамма. Вот закрываю глаза, — Марина Петровна закрыла глаза. — Закройте глаза!

Все сотрудницы закрыли глаза.

— Видите Кижи — памятник деревянного зодчества Древней Руси?

— Видим, — сказала Варвара. — Только смутно...

— Варвара, я тебе в Кижах сувенир приобрела. — Марина Петровна развернула пакет. — Видишь, графин в форме медведя.

Растроганная Варвара взяла графин:

— Я тронута до самой глубины... — и изумилась. — А почему на нем написано Новгород?

— Знаешь нашу торговлю, — улыбнулась Марина Петровна. — В Кижи завезли только с надписью Новгород!

— Марина Петровна! — предложила Варвара. — Ко мне один человек приехал, почти родственник. Он тоже собирается в Кижи. Придите ко мне и поделитесь с ним впечатлениями!

— А что? Приду и запросто поделюсь! А теперь отдавай ленту!

И скоро Марина Петровна уже стояла в зале торжественной регистрации брака в торжественной позе и говорила проникновенно:

— Дорогие молодожены! В этот необыкновенный день...

Родственник Варвары оказался здоровенным, громогласным командировочным.

Он увидел вошедшую Марину Петровну и гаркнул:

— Вот она, какая, значит, начальница? Володя меня зовут!

— А, вы, Володя, всегда такой большой? — спросила Марина Петровна.

— Только в командировке. Дома, как увижу жену, так два или три сантиметра долой! — и захохотал, довольный собственной остротой.

— За стол, давайте за стол! — позвала Варвара.

— С чего начнем? — сев за стол, спросил Володя. — С водочки или интеллигентно, коньячок?

— Спасибо, я не пью! — отказалась Марина Петровна.

— Можно звать вас по имени? — спросил Володя. — Просто Мариной.

— Нет, нельзя!

— Про непьющих, Марина, я только в газетах читал. Ну! — он поднял рюмку. — Со свиданьицем, со знакомством, чтобы елось и пилось, чтоб гулялось и жилось!

Марина Петровна отпила маленький глоток и спросила у хозяйки дома:

— Варвара, ты мне говорила, что Володя хочет ехать в Кижи?

— Хочет, — быстро сказала Варвара, — Володя, верно, ты хочешь в Кижи?

— Брехня! — сказал Володя. — Марина, вы почему халтурите, не допили? Марина, Варвара вас любит, она мне говорит: «Володя, такой начальницы свет не рождал. А ты, Володя, весельчак».

— Володя, замолчи! — крикнула Варвара.

— Нет, продолжайте, — попросила Марина Петровна, — это очень интересно, — и выразительно поглядела на Варвару.

— Варвара, она моего друга жена. Она мне говорит: «Володя, ты человек заводной, развлеки начальницу! А то у нее беда»...

Марина Петровна поднялась за столом.

— Этого, Варвара, я тебе никогда не забуду!

— Но, Марина Петровна... — Варвара вся сжалась в комок.

Однако Володя взял Марину Петровну за плечи, хватка у него была такая, что Марина Петровна, как ни рвалась, вырваться не смогла.

— Это не по-людски, не по-нашенски. Я тебе говорил — Варвара тебя любит!

— Не смейте говорить мне ты!

— Не пугай, не боюсь! Варвара дельно придумала нас познакомить, потому что ты женщина классная!

— Что ты несешь, я старше тебя, наверно, лет на десять!

— Тебе сколько? — спросил Володя, все еще не выпуская Марину Петровну, — мне тридцать пять.

— А мне сорок!

— То что надо разница! — сказал Володя. — А теперь без трепу. Ты забудь, что ты начальница, и вспомни, что ты женщина. Сядь!

К собственному удивлению и к еще большему удивлению Варвары, Марина Петровна села.

— Значит, Варвара, ты мне ухажера нашла? Спасибо тебе за заботу. Теперь давайте гулять!

— Вот это разговор! — обрадовался Володя. — Я сразу засек, что у тебя взгляд озорной! Я еще за тобой так приударю, что вся Москва ходуном пойдет!

— Марина Петровна, вы его не слушайте, — пролепетала Варвара, — я просто хотела...

— А ты, Варвара, — перебила Марина Петровна, — не забудь на работе всем рассказать в подробностях, что было и не было.

— Варвара болтать не будет! — сказал Володя. — Она свой парень. Марина, давай выпьем за твое счастье!

— А в чем оно, мое счастье? — серьезно спросила Марина Петровна.

И Володя серьезно ответил:

— Счастье в том, чтобы уметь, будь оно все неладно, чувствовать себя счастливой!

И Марина Петровна выпила, и голова у нее закружилась, и она вдруг сказала:

— Хочу танцевать!

— Варвара, есть у тебя в наличии музыка? — спросил Володя.

Варвара включила магнитофон.

— Будем плясать, — спросил Володя, — по-современному, как на пружинах, или как раньше, волоком?

— По-современному! — убежденно сказала Марина Петровна. — Только я не умею!

Они танцевали, смеялись, Марина Петровна, подражая Володе, отчаянно вертела плечами и бедрами, а потом Володя приподнял Марину Петровну и перекинул через себя.

— Еще выпьем,.— спросил Володя, — по маленькой, по беленькой?

— Муж меня бросил, подлец, а? — Марина Петровна еще задыхалась от танца.

— Не подлец, а дурак! — сказал Володя. — Таких, как ты, не бросают, таких на руках носят!

— Врешь!

— Не сойти мне с этого места! — поклялся Володя. — Чтоб на меня парша напала, чтоб я мыша съел!

Вечером Володя провожал Марину Петровну домой.

— Ты чего так рано сорвалась? Время детское — десяти еще нет!

— Устала! — честно призналась Марина Петровна.

— Я тебе вот что скажу, — искренне заговорил Володя, — вначале я так, дурака валял, а потом — присмотрелся, пригляделся... Я ведь в Москве бываю — в месяц раз, это точно...

— Намек поняла! — улыбнулась Марина Петровна. — Только ты лучше себе молоденькую подбери, чтобы ножки точеные и рот до ушей, как теперь модно!

— Пробовал! — откровенно ответил Володя. — Только все они одноночки!

— Одноночки? — повторила Марина Петровна, сначала она не поняла, а потом рассмеялась.

— Говорить с ними о чем!

— Ах, я тебе нужна для разговора!

— Ты пойми, — продолжал Володя, — в тебе опора есть, обстоятельность, верность.

— Зато в тебе-то верности перебор! — усмехнулась Марина Петровна. — У тебя ведь жена. И не понравился мне этот разговор. Испортил ты вечер, Володя!

— Когда я был молодой, — сказал Володя, — я боролся в полутяже. А у борцов, когда тебе худо, уползают с ковра. Так вот, если по-настоящему, надо стоять, как телеграфный столб, но с ковра не уползать!

— Сойдите с ковра! — улыбнулась своему Марина Петровна.

— Я с тобой не финтю, баки не забиваю, я с тобой на ковре, я тебе говорю — ты мне здорово понравилась, как женщина и как товарищ. Напои меня чаем, пить хочу!

— Пойдем, — пригласила Марина Петровна, — товарищ!

— Ты умеешь заваривать чай? — как всегда громогласно, спросил Володя, когда они вошли в столовую.

— Я бездарная! — гордо ответила Марина Петровна. — Я вообще не умею готовить!

— Я тебя научу заваривать чай, и я тебя научу готовить сациви! Будешь учиться?

— Буду!

— Есть в хозяйстве чайник фарфоровый или чайник фаянсовый?

— Есть, на кухне, товарищ начальник! — весело доложила Марина Петровна.

— Вперед, на кухню!

И тут из своей комнаты вышла Наташа, удивленно воззрилась на Володю и спросила:

— Мама, что это за громада?

— Ты кто? — спросил Володя. — Дочь?

— Я не с вами разговариваю!

— Это моя Наташа! — улыбнулась Марина Петровна.

— Во, здорово! — гаркнул Володя. — И у меня дочь Наташа! И тоже задается, потому что тоже красивая... деваться некуда от ее красоты!

— Что здесь происходит? — строго продолжала Наташа.

— Я развлекаюсь! — объяснила Марина Петровна. — Я буду учиться готовить сациви!

— Кто этот баскетболист? Откуда ты его выкопала? — Наташа делала вид, будто не замечает Володю.

— Я тебе не баскетболист! — строго ответил Володя. — Я нормальный советский инженер, которому сильно понравилась твоя мама. И если ты будешь так со мной разговаривать, я тебя прихвачу за шкирку, снесу обратно в комнату и привяжу к кровати!

Марина Петровна захохотала.

— Мама, — Наташа не могла прийти в себя, — ты ли это?

И тут раздался звонок в дверь.

— Открой! — приказала Марина Петровна. — А мы уходим на кухню!

И действительно ушла с Володей на кухню. А Наташа открыла дверь и... увидела Катерину, новую жену Бориса Ивановича.

— Вы?.. — сегодня Наташе суждено было изумляться. — Как вы смели прийти?

— Тсс! — зашептала Катерина. — Наташенька, Борюся тебе звонит, ты трубку кидаешь... А я тебе не посторонняя, я тебе все-таки мачеха!

— Выйдите! — приказала Наташа, но Катерина осталась и плотно прикрыла дверь.

— Меня допекло! И поэтому как только Борюся уехал на аэродром...

— Он сбежал от вас на самолете?

— Нет. Министерство послало его в Караганду, на какое-то совещание, на четыре дня. Он весь извелся... Ты мне скажи — ты вышла замуж? Или я с матерью поговорю...

Наташа озорно улыбнулась:

— Проходите на кухню, правда, мама там не одна, а со своим Володей!

— У нее есть Володя? — обрадовалась Катерина. — Это большая удача для всех нас.

Катерина поспешила на кухню, а Наташа, которая следовала за ней, объявила:

— Мама, к тебе пришла за помощью новая жена твоего бывшего мужа!

Марина Петровна не нашлась, что и сказать. Она сразу осунулась и стала беззащитной. А Володя поморщился:

— Чего на свете не бывает!

— Что вам нужно? — опомнилась Марина Петровна.

— Мариночка Петровна, мой Борюся из-за Наташеньки совсем пошатнулся, у него шея дергается... — Катерина показала, как у Бориса Ивановича дергается шея. — Он не может без контакта с дочерью. Пожалейте его!

— Контакта не будет, пусть дергается! — ответила из-за спины Наташа.

— Наташа вам ответила! — повторила Марина Петровна.

— Зря я к вам приходила, — обиженно поджала губы Катерина. — Я думала, вы люди, а вы — бессердечные какие-то...

— Она еще и обижается! Это колоссально! — Володя наконец-то нашел повод захохотать.

Катерина быстро пошла к выходу. Наташа за ней.

— Ты, Наташка, язва! — сказала Катерина. — А он меня обожает!

— Обожать легко, — сказала Наташа, — вот если бы любил...

Катерина ушла.

На кухне Володя спросил:

— И вот из-за этого студня он от тебя мотанул?

Наташа услышала и улыбнулась.

А Марина Петровна заплакала. Сначала она тихонько заплакала, потом губы у нее запрыгали и она заплакала навзрыд.

— Да нет, — принялся успокаивать Володя, — это непорядок. Надо уметь забывать... — и так как Марина Петровна не переставала плакать, Володя позвал. — Наташа, помоги!

Пришла Наташа:

— Ну что ты, мама... Ну, не надо...

— Надо! — сказала сквозь слезы мать. — Эта особа мне жизнь разбила!

Володя печально поглядел на Наташу:

— Может, все-таки попьем чаю?

— Я поставлю чайник! — сказала Наташа.

— Давайте пить чай! — сказала сквозь слезы Марина Петровна. — Володя, не забудь, ты обещал научить меня готовить, — и пошутила: — А то я не умею, а меня из-за этого муж бросил.

Поздним вечером Борис Иванович в обнимку со своей новой женой смотрел телевизор.

— Во мне есть изюминка? — жена склонила голову на плечо Бориса Ивановича.

— В тебе кило изюма!

— Нет, я серьезно. Ты счастлив?

— Да!

— По-настоящему?

— По-настоящему, говорят, счастливы только дураки! — улыбнулся Борис Иванович.

Толстушка тоже улыбнулась и приподняла голову:

— А ты знаешь, твоя бывшая жена...

— Она меня не интересует! — перебил Борис Иванович.

— Она уже завела себе кой-кого... Он мощный, как трактор!

— Мне это безразлично! — Борис Иванович порывисто встал. — Мне хорошо с тобой! Выключи телевизор, я есть хочу!

— Я тоже! — просияла жена. — Люблю поесть, на ночь глядя. Пирог с капустой пойдет? — и выключила телевизор. — Борюся, ты не обижайся, что я тебе рассказала. Но я просто хотела, если тебя иногда мучает совесть...

— Я бессовестный! — с подчеркнутой беззаботностью отозвался Борис Иванович. — А насчет Марины, пожалуйста, перестань волноваться на эту тему!

— По-моему, это ты волнуешься!

— Я спокоен и я буду есть пирог с яблоками!

— С капустой!

— Ну, конечно, ты сказала с капустой! — Борис Иванович обнял жену. — Как это я мог спутать капусту с яблоками!

Утром Марина Петровна вышла из дому, спеша на службу, увидела возле дома светло-зеленую «Волгу» с шашечками на боку и услышала, как водитель пригласил ее:

— Садитесь, вам куда ехать?

— Спасибо, — отказалась Марина Петровна, — я на такси не езжу, я живу на зарплату!

— А вас, Марина Петровна, я довезу даром!

И тут Марина Петровна изумленно обернулась и увидела Васю, который, как ни в чем не бывало, вышел из машины.

— Здравствуйте!

— Ты еще как здесь оказался? — удивилась Марина Петровна. — Приехал на такси из Новгорода?

— С сегодняшнего дня я в Москве работаю!

— Ты настырный, ты бессовестный, ей всего восемнадцать!

— Этот недостаток можно ей простить! — сказал Вася.

Тут к такси подбежал мужчина:

— На Казанский вокзал, срочно!

Вася быстро сел в машину и на прощание крикнул Марине Петровне:

— А в наших с вами отношениях наметился явный прогресс!

— В чем ты нашел прогресс? — возмутилась Марина Петровна.

— В том, что вы стали говорить мне ты! — сообщил Вася и уехал.

Марина Петровна задумчиво смотрела ему вслед.

А когда Марина Петровна, ошеломленная событиями, добралась, наконец, до своего загса, то у входа ей загородил дорогу... Борис Иванович.

— Что за безобразие! — встретил он свою бывшую жену. — Почему ты опаздываешь на работу? Когда я теперь попаду в министерство!

— Пусти, дай пройти!

— Нет! — Борис Иванович был неожиданно решителен. — Не пущу!

— Меня ждут посетители!

— Обождут, ничего им не сделается! Ты мне можешь сказать, что это все значит? Мы прожили с тобой двадцать лет!

— Девятнадцать!

— Мне надоели твои уточнения, и стоило мне от тебя уйти, как ты... сколько прошло времени, месяц?

— Больше!

— Ты... вроде порядочная женщина, а заводишь себе верзилу с мышцами? Это отвратительно!

— Ты зря, Володя симпатичный. Он не замухрышка, как некоторые. Молчи! Он честный, сильный, он прямодушный!

— А ты... ты... распущенная... Ты беспутная...

И тогда Марина Петровна принялась смеяться, она хохотала от души.

— Перестань смеяться! — нервничал Борис Иванович. — На нас смотрят!

— Значит, ты... закатываешь мне сцену ревности? — не могла прекратить смех Марина Петровна.

— Это не сцена ревности!

— Нет, типичная сцена ревности! Ты ушел к другой, а прибегаешь меня ревновать!

— Я не ревную!

— Нет, ревнуешь!.. — и тут Марина Петровна вдруг перестала смеяться, стала серьезной и сказала тихо, очень тихо: — Ой, Борька, ты меня любишь!

— Нет, не люблю! — снова заспорил Борис Иванович.

— Любишь!

— Нет!

— Нет?

— Да!

— Значит, да?

— Да, что не люблю! Я забочусь о дочери, а ты подаешь ей дурной пример!

— Я тебе даю развод, без суда! Пошли! — неожиданно предложила Марина Петровна.

— Пошли! — согласился Борис Иванович. — Только у меня нет с собой заявления!

— Новое написать — пара пустяков!

— А паспорт нужен? — Борис Иванович засуетился, полез в карман.

— Нужен!

— А у меня нет с собой паспорта!

— Просто ты уже не хочешь со мной разводиться, — улыбнулась Марина Петровна.

— Нет, хочу! Я принесу паспорт и заявление! — и Борис Иванович зашагал по улице.

Вечером, когда Марина Петровна вернулась домой, Наташа поспешно вышла навстречу:

— Мама, я должна тебе что-то сказать...

— Все, что ты скажешь, я знаю заранее. Зато я тебе расскажу, — в голосе Марины Петровны звенела счастливая гордость. — Сегодня твой отец закатил мне сцену ревности! Я думаю, он бы меня прибил, но на улице было слишком много прохожих!

— Мама, наш папа — прошедший этап, а я тебе должна сообщить...

— И прошедший и, быть может, будущий! Он готов был меня растерзать, он меня любит!

И только сейчас Наташа очнулась.

— И ты его пустишь обратно?

— Конечно, я с ним прожила двадцать лет.

— Девятнадцать!

— С годами люди в ком-то нуждаются. Подожди. — Марина Петровна решительно предупредила попытку дочери заговорить. — Да, я знаю его недостатки, но, сложенные вместе, они превращаются в достоинства.

— А ты уверена, — язвительно спросила Наташа, — что он снова не сбежит к толстухе?

— Знаешь, как говорится, хорошо там, где нас нет, а он побывал там, где нас нет, и понимает теперь, что лучше там, где мы есть! Суета сует...

Раздался звонок в дверь. Наташа осторожно посмотрела на мать.

— Наверное, Вася! — беспечно сказала мать.

— Откуда ты знаешь?

— И знаю, и догадываюсь!

— Мама, — тихонько призналась Наташа, — возможно, даже очень возможно, что я его люблю!

— Ну, это уже черт знает что! — мгновенно вспыхнула Марина Петровна. — У меня, вероятнее всего, нет... почти наверняка, восстанавливается личное счастье, а ты вот так по голове— бесчеловечно, без подготовки, без обработки — бах — люблю!

— Мама... ты не волнуйся, ты мне лучше посоветуй, что делать?

— Что делать? — Марина Петровна на секунду задумалась. — Во всяком случае не держать его на лестнице, а впустить в дом!

Она сама открыла дверь и... замерла от удивления.

За дверью из-за груды чемоданов, коробок, пакетов улыбались Серафима Ильинична и Яков Андреевич.

— Здрасте, родственнички! — почти пропел Яков Андреевич. Обнял оторопевшую Марину Петровну и расцеловал в обе щеки. — Здравствуй, доченька! — он проделал то же самое с окаменевшей Наташей.

— Здрасте, родные! — теперь полезла целоваться Серафима Ильинична. — Яша, тащи вещи в квартиру! Где Вася? Пусть поможет!

— Васи нет! — отозвалась Наташа.

— Ничего, обождем! — Яков Андреевич уже перетаскивал чемоданы. — Нам торопиться некуда, мы недели на две!

— На две недели! — эхом отозвалась Марина Петровна. — И главное вовремя!

— А где Вася-то? — спросила Серафима Ильинична.

— Наверное, на работе! — ответила Наташа. — Или у себя в общежитии!

Стало тихо, а потом Яков Андреевич взялся за чемодан.

— Поехали обратно на вокзал! — Серафима Ильинична взялась за другой чемодан.

— Поставьте ваши чемоданы! — неожиданно громко потребовала Марина Петровна. — Наташа обрадовалась! Поглядите на нее — видите, какая она счастливая!

Серафима Ильинична и Яков Андреевич, как по команде, поставили чемоданы и поглядели на мрачную Наташу.

— Она не улыбается, — продолжала Марина Петровна, — потому что взволнована, а то, что молчит, — влияние Васи, он всегда молчит!

— Это верно... — осторожно поддержал Яков Андреевич.

— Пока они не расписаны, Вася не может здесь жить, я этого не допустила. Все должно быть по правилам! Вы согласны?

— Я согласна! — осторожно сказала Серафима Ильинична.

— И я тоже! Согласен! — поддержал Яков Андреевич.

— Наташа, пригласи ужинать! — попросила Марина Петровна.

— Мама, — Наташа наконец-то улыбнулась, — последнее время ты меня постоянно изумляешь. Гости, пожалуйста, ужинать!

— Сейчас, — сказал Яков Андреевич, — только я вещи внесу!

— Вещи внесу я! — Вася появился в дверях. — И если меня позовут, тоже поем!

— Тебя позовут! — грустно улыбнулась Марина Петровна. — У родителей всегда нет выхода!

. . . .

В зале для торжественной регистрации брака Марина Петровна стояла, гордо выпрямившись.

Жгуче-алая лента пересекала Марину Петровну по маршруту плечо — грудь — талия — верхний край бедра. В этом месте лента пряталась за спину.

— Дорогие молодожены! — говорила Марина Петровна, и ее голос трепетал. — В вашей жизни сегодня самый радостный и самый счастливый день. Вы вступаете в новую жизнь. Теперь по большому жизненному пути вы пойдете рядом! Будьте счастливы!

Она отерла увлажнившиеся глаза и в проеме двери увидела мужа. Вид у мужа был сомнительный — глаза затравленные, галстук сбился набок.

Марина Петровна быстро подошла к Борису Ивановичу.

— Ну? — спросила Марина Петровна. — Ты принес паспорт и заявление? А сегодня я не развожу, сегодня только регистрирую!

— Я ничего не принес! — сказал Борис Иванович. — Марина, возьми меня обратно!

— Я об этом подумаю, — сказала Марина Петровна, — но почему у тебя такой взлохмаченный вид? Она тебе задала трепку?

— Да!

— Но ведь я не умею готовить.

— Я согласен есть полуфабрикаты!..

— У меня в доме никогда не будет художественного беспорядка!

— А я люблю чистоту и порядок!

— И я не буду придумывать тебе слюнявые клички!

— Пожалуйста, не придумывай! Знаешь, сколько лет мы без кличек прожили?

— Девятнадцать, — улыбнулась Марина Петровна.

— Нет, двадцать!

— Девятнадцать!

— Нет, двадцать!

— Девятнадцать!

— Нет, двадцать! Вспомни, какое сегодня число, Марина, именно сегодня двадцать!

Жених не выдержал. Он по ковру заспешил к Марине Петровне, остановился на некотором расстоянии и сказал не без возмущения:

— Товарищ с лентой! Сколько можно ждать? Вы должны дать нам команду меняться кольцами? Вы на работе, это ваш долг!

— Хватит! — неожиданно закричала Марина Петровна. — Целый день я всех поздравляю, всем говорю приветственные слова... — она передразнила сама себя — в знак бесконечной любви друг к другу. Я повторяла это сегодня тридцать один раз! Могу я когда-нибудь сама выйти замуж? И сойдите с ковра!

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Враги» (экранизация одноименной пьесы М. Горького), 8 ч.
Автор сценария А. Ромм. Режиссер-постановщик Р. Нахапетов. Оператор-постановщик А. Княжицкий. Художник-постановщик Л. Кусакова. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Беляров.
Роли исполняют: И. Смоктуновский, Е. Соловей, М. Неёлова, Р. Адомайтис, О. Ефремов, Ю. Будрайтис, В. Глаголева, А. Майкова, Н. Гриценко, Н. Трофимов, М. Голубович, Б. Сабуров, Е. Безрукавый, Н. Ерофеев.

«Странная женщина», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Е. Габрилович, Ю. Райзман. Режиссер-постановщик Ю. Райзман. Оператор-постановщик Н. Ардашников. Художник-постановщик Г. Мясников. Композитор Р. Леденев. Звукооператор Е. Попова.
Роли исполняют: И. Купченко, Ю. Подсолонко, В. Лановой, О. Вавилов, А. Богданова, Т. Говорова, В. Тодоровский, С. Коркошко.

«Фронт за линией фронта» (по мотивам документального романа С. Цвигуна «Мы вернемся»), 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 9 ч.
Автор сценария С. Днепров. Режиссер-постановщик И. Гостев. Оператор-постановщик А. Харитонов. Художники-постановщики В. Голиков, А. Самулекин. Композитор В. Баснер. Звукооператор Л. Булгаков.
Роли исполняют: В. Тихонов, И. Лапиков, Е. Матвеев, Г. Польских, В. Заклунная, О. Жаков, Е. Шутов, И. Ледогоров, Г. Николаенко, И. Переверзев, Ю. Толубеев, Г. Питч, Х. Хассе, Г. Яковлев, М. Клоорен, М. Жарковский, А. Романцов, А. Кобаладзе, В. Самойлов, В. Стржельчик, Т. Мирзоев, В. Шульгин, Н. Полищук, А. Лукьянов, С. Суховей, Е. Леонов, А. Баранбаев, В. Косых.

«Мосфильм» (СССР) — «За игрални фильми» (Болгария)

«Юлия Вревская», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария С. Лунгин, С. Цанев, при участии Н. Корабова. Режиссер-постановщик Н. Корабов. Оператор-постановщик В. Юсов. Художники-постановщики М. Иванова, В. Филиппов. Композиторы В. Васильев, Т. Русев. Звукооператор И. Зеленцова.
Роли исполняют: Л. Савельева, С. Данилов, К. Цонев, Ю. Яковлев, Р. Адомайтис, В. Ивашов, Г. Черкелов, А. Солоницын, В. Дворжецкий, Л. Терлецкая, Р. Быков, А. Петренко, С. Морозов, Н. Гриньо, Б. Брондуков, Н. Маркова, В. Березуцкая, И. Григоров, Т. Тодоров, А. Явашев, Х. Швейц.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Аленький цветочек» (по мотивам сказок о красавице и чудовище), 7 ч.
Автор сценария Н. Рязанцева. Режиссер-постановщик И. Поволоцкая. Оператор-постановщик А. Антипенко. Художник-постановщик К. Загорский. Композитор Э. Денисов. Звукооператор Б. Голев.
Роли исполняют: М. Ильичева, Л. Дуров, А. Демидова, А. Чернов, А. Абдулов, В. Гнеушев, О. Корытковская, Е. Водолазова.

«Смятение чувств», 8 ч.
Автор сценария А. Володин. Режиссер-постановщик П. Арсенов. Оператор-постановщик М. Якович. Художник-постановщик Г. Алфилова. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Л. Вейтков.
Роли исполняют: С. Нагорный, Е. Проклова, И. Саввина, А. Калягин, Н. Магер, А. Алейникова, Т. Друбич, А. Ярославцев, В. Изотова, Н. Константинов.

«Хомут для Маркиза», 8 ч.
Автор сценария Н. Атаров. Режиссер-постановщик И. Фрэз. Оператор-постановщик Г. Тутунов. Художник-постановщик А. Дихтяр. Композитор Я. Френкель. Звукооператор Ю. Дмитриев.
Роли исполняют: Д. Замулин, А. Кузнецов, О. Остроумова, Ю. Мажуга, В. Седов, Н. Антонова.

Киностудия «Ленфильм»

«Объяснение в любви» (по мотивам книги Евг. Габриловича «Четыре четверти»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария П. Финн. Режиссер-постановщик И. Авербах. Оператор-постановщик Д. Долинин. Художник-постановщик В. Светозаров. В фильме использована музыка Баха, Вивальди, Малера. Звукооператор Б. Андреев.
Роли исполняют: Э. Шикульска, Ю. Богатырев, А. Степанова, Б. Фрейндлих, К. Лавров, А. Коваленко, Ю. Гончаров, Н. Ферапонтов, С. Крючкова, Б. Соколов, И. Макеев, Т. Капитонова, И. Бортник, Д. Кучер, Даша Михайлова, Никита Сергеев.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Бирюк» (по мотивам одноименного рассказа И. Тургенева), 8 ч.
Авторы сценария Р. Балаян, И. Миколайчук. Режиссер-постановщик Р. Балаян. Оператор-постановщик В. Калюта. Художник-постановщик В. Волынский. Композитор В. Губа. Звукооператор С. Сергиенко.
Роли исполняют: М. Голубович, О. Табаков, Лена Кроль, Ю. Дубровин, А. Зайцев.

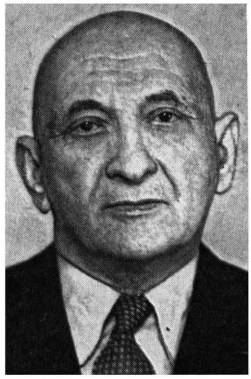
«Если ты уйдешь...», 8 ч.
Авторы сценария Г. Аронов, Ю. Рыбчинский. Режиссеры-постановщики Н. Литус, В. Шунько. Оператор-постановщик А. Яновский. Художник-постановщик Н. Аксенова. Композитор Б. Буевский. Звукооператор А. Черноученко.
Роли исполняют: И. Шкурин, Т. Трач, И. Горбачев, Б. Химичев, Л. Горбачева, В. Светлова, Л. Зверковская, А. Скорякин, А. Пархоменко, В. Сегеда, В. Макогонов, В. Петренко, В. Андреев, В. Подлесный, В. Ивахно, В. Атапан.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Как утренний туман», 7 ч.
Авторы сценария А. Чичинадзе, Г. Ходжава. Режиссер-постановщик Г. Ходжава. Оператор-постановщик И. Крепс. Художник-постановщик В. Арабидзе. Композитор Н. Вацадзе. Звукооператор Н. Шошитайшвили.
Роли исполняют: Т. Арчвадзе, В. Панчулидзе, З. Лапарадзе, Л. Тутберидзе, К. Махарадзе, В. Джангвеладзе, Л. Цхвариашвили, Г. Гугунава, Б. Кобахидзе, Г. Баркалая, Р. Чхиквадзе, К. Кавсадзе, Д. Гаганидзе, М. Джанашия, А. Ратиани.

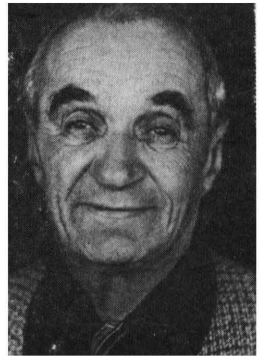
ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 75-летием



Богорова Ансельма Львовича, кинооператора, лауреата Государственной премии СССР, снявшего документальные фильмы «Подвиг во льдах», «Снежный марш», «Советское Заполярье», «Киров», «Зверобои», «У Белого моря», «Ленинград в борьбе», «Победа на Севере», «Ленинград — колхозам», «Шефство мастера» и многие другие.

С 75-летием

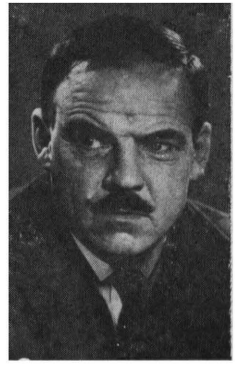


Милляра Георгия Францевича, киноактера, заслуженного артиста РСФСР, снимавшегося в фильмах «По щучьему велению», «Василиса Прекрасная», «Конек-Горбунок», «Кащей Бессмертный», «Майская ночь», «Секрет красоты», «Белый пудель», «Марья-искусница», «Ночь перед рождеством», «Кот в сапогах», «Финист-Ясный сокол», «Обыкновенное чудо», «Морозко», «Волшебная лампа Аладдина», «Шаг с крыши», «Золотые рога», «Деревня Утка», «Пока бьют часы», «Развлечение для старичков», «Осенние колокола» и в многих других.

С 75 летием

Немоляева Владимира Викторовича, сценариста и кинорежиссера, поставившего фильмы «Без ключа», «Сахарный завод», «По следам героев», «Доктор Айболит», «Машина 22-12», «Морской охотник», «Честное слово», «Токтогул», «Западня», «Путешествие в чудесный сад» и другие.

С 60-летием



Глузского Михаила Андреевича, киноактера, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР, снимавшегося в фильмах «Девушка с характером», «Минин и Пожарский», «Салават Юлаев», «Попрыгунья», «Тихий Дон», «Ночной гость», «Последний дюйм», «Люди и звери», «Именем революции», «Большая руда», «Как вас теперь называть?», «Кавказская пленница», «В огне брода нет», «Бег», «Освобождение», «Секретарь парткома», «Пришел солдат с фронта», «Монолог», «Премия», «Красное и черное», «Сказ о том, как царь Петр арапа женил» и в многих других.